ART ET DÉCORATION

REVUE MENSUELLE D'ART MODERNE

SOMMAIRE

JANVIER

1904

LIBRAIRIE CENTRALE DES BEAUX ARTS
13, RUE LAFAYETTE PARIS

Prix de la Livraison : 2 fr. 8e Année, N° 1.

Art et Décoration

Revue Mensuelle d'Art Moderne

COMITÉ DE DIRECTION :

Abonnement annuel :

PARIS & DÉPARTEMENTS . . . . 20 fr.

ÉTRANGER . . . 25 fr.

Prix de la Livraison : 2 francs

L'Année parue . . . . 24 *francs*

Concours mensuels

I. La Revue « *Art et Décoration* » ouvre, chaque mois, un concours d'Art décoratif entre tous ses lecteurs français ou étrangers.

II. Les projets devront parvenir affranchis à la « *Librairie centrale des Beaux-Arts* » 13, rue Lafayette, Paris. Ils ne seront pas signés, mais porteront un pseudonyme ou un signe quelconque, répété sur une enveloppe fermée contenant le nom et l'adresse du concurrent.

III. Le nombre d'envois pour un même concurrent n'est pas limité.

IV. Des prix en argent seront décernés pour chaque concours. Le jury se réserve cependant le droit de supprimer ceux-ci en partie ou en totalité en cas d'insuffisance notoire des projets soumis.

V. Les projets primés appartiennent à la *Revue* et pourront y être reproduits.

VI. Les projets non primés pourront également être reproduits s'ils sont l'objet d'une mention de la part du Jury. Ils devront être réclamés dans la semaine suivant la publication du jugement dans la *Revue*. Les demandes d'envoi par la poste devront contenir un affranchissement suffisant pour en couvrir les frais.

L'Administration de la Revue décline toute responsabilité quant aux projets non retirés un mois après la publication du jugement.

Art et Décoration

G. de Malherbe
Imprimeur
Paris
12 Passage des Favorites

Art et Décoration

REVUE MENSUELLE D'ART MODERNE

Publiée sous la direction de

MM. VAUDREMER, GRASSET,
J.-P. LAURENS, FRÉMIET, ROTY, L. MAGNE, L. BÉNÉDITE,
ROGER MARX, DAMPT

JANVIER — JUIN 1904

Tome XV



ÉMILE LEVY, EDITEUR
LIBRAIRIE CENTRALE DES BEAUX-ARTS
13, RUE LAFAYETTE, 13
PARIS



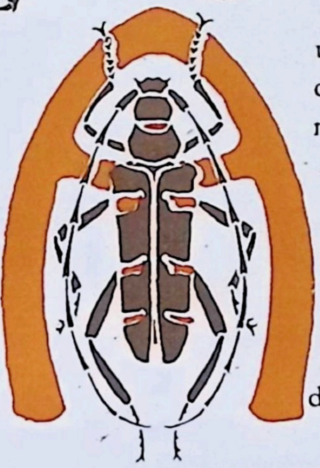
M. P.-VERNEUIL. *Mante Religieuse*



Pécheuses de coquillages

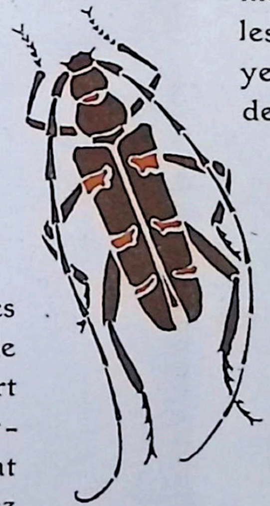


L'Insecte



Autour de l'artiste abondent les sujets d'étude ; mais si certains de ces sujets tentent le décorateur, tel le monde des plantes, d'autres semblent presque être ignorés de lui. Le monde des insectes est de ce nombre.

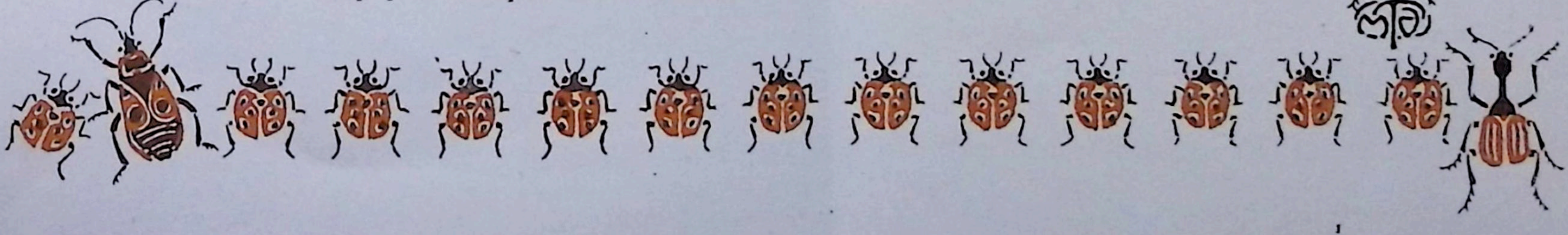
Certains, cependant, se sont laissé séduire par ces formes tour à tour frêles ou robustes, par ces colorations douces ou éclatantes. Mais combien à peine ont été effleurées les ressources infinies que l'étude bien ordonnée de l'insecte apporterait à l'art ornemental ! Nous parlions de ceux qui s'en sont préoccupés déjà ; voyez l'heureux parti qu'ils ont su tirer de quelques espèces : la sauterelle, la libellule, les papillons surtout. Car pour le décorateur, qui dit insecte dit papillon, le plus souvent. Quelle erreur ! et combien seraient surpris ceux-là, s'ils se donnaient la peine de regarder autour d'eux, d'étudier avec amour notre éternelle inspiratrice, la nature ! Quelles merveilles en réserve, quelles richesses inexplorées !

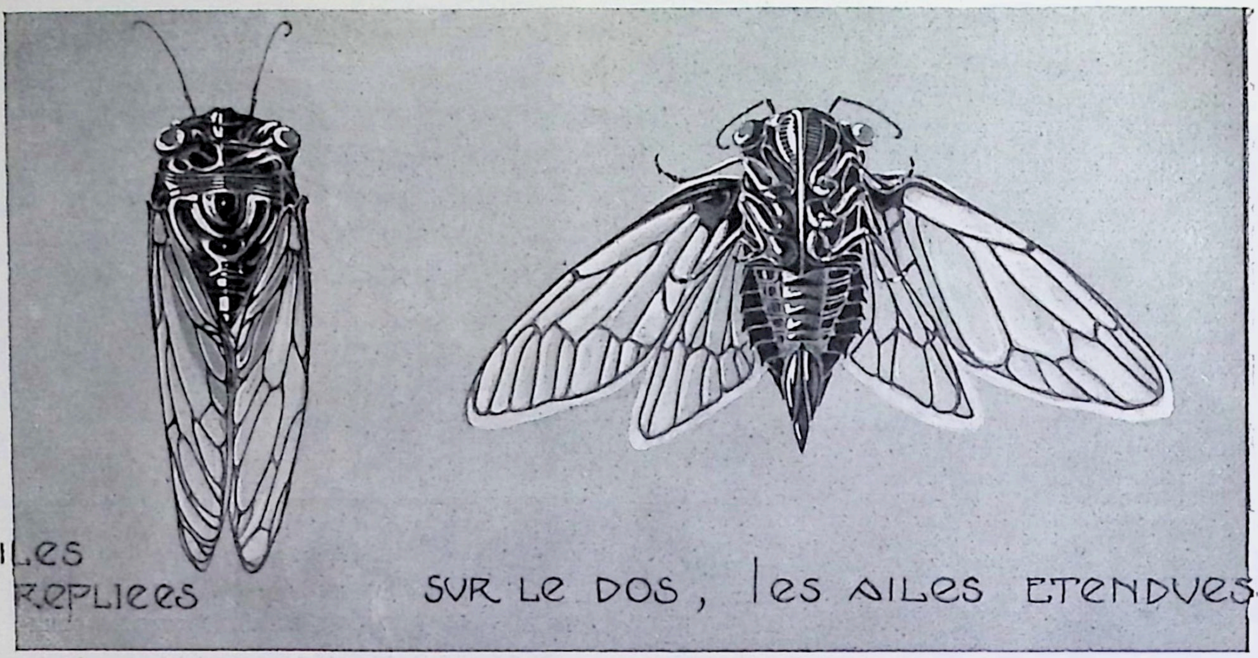


« Les Arts proprement dits, les Beaux-Arts, profiteraient encore plus que l'industrie de l'étude des insectes, dit Michelet. L'orfèvre, le lapidaire feront bien de leur demander des modèles et des leçons. Les insectes mous, les mouches, ont spécialement dans leurs yeux des iris vraiment magiques, près desquels aucun écrin ne soutient la comparaison. Ce sont, toujours en passant d'une espèce à l'autre, et même, si je ne me trompe, de l'individu à l'autre, des combinaisons nouvelles. Notez que les mouches aux ailes brillantes, ne sont pas toujours les plus avantagées du côté des yeux. Prenez la mouche aux chevaux, terne, grise, poudreuse, odieuse, qui ne vit que de sang chaud : son œil, au verre grossissant, offre la magie étrange d'une mosaïque de pierreries, telle qu'à peine l'eût trouvée tout l'art de Froment-Meurice. »







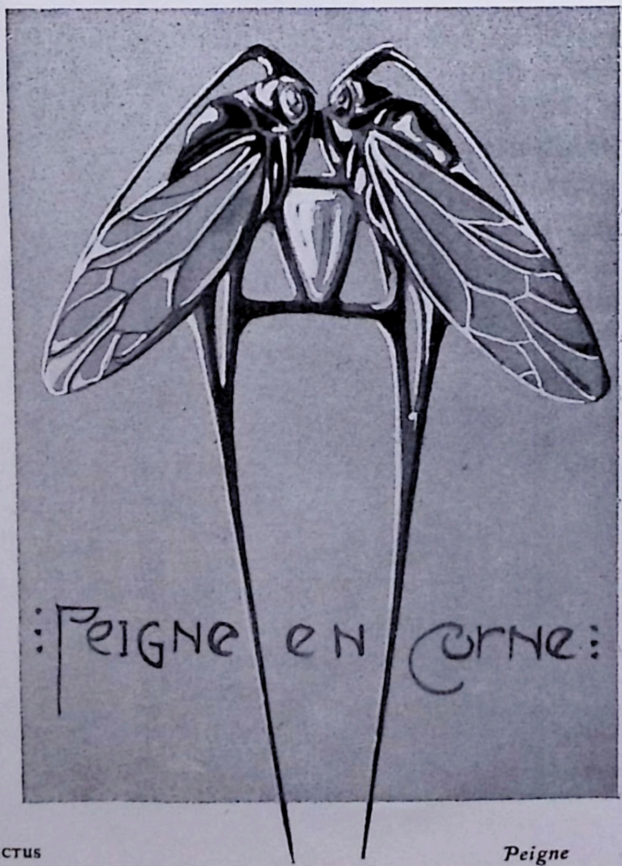


Etude de Cigale E. BÉNÉDICTUS

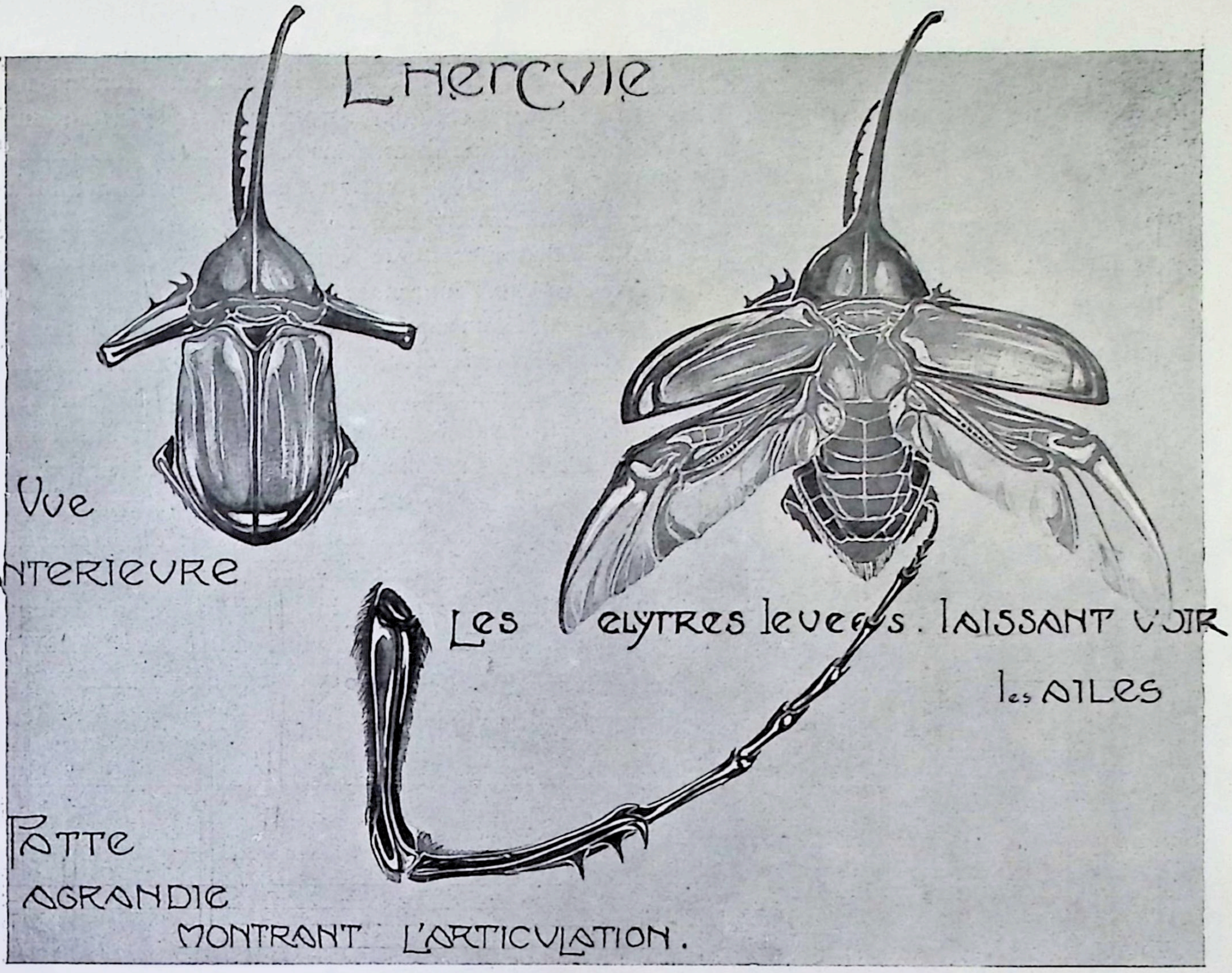
Ainsi s'exprimait, en 1857, Michelet dans son beau livre sur l'insecte. Avec quel amour il y décrit les spectacles inattendus qui lui furent révélés !

« Le hanneton, rude et prosaïque au premier aspect, promet peu. Cependant son aile écailleuse, mise au foyer du microscope, bien éclairée en dessous du petit miroir, et vue ainsi par transparence, offre une noble étoffe d'hiver, feuille morte, où serpentent des veines d'un très beau brun. Et le soir, c'est bien autre chose : plus de brun, la partie jaunâtre de l'écaille a





Boucle E. BÉNÉDICTUS *Peigne*



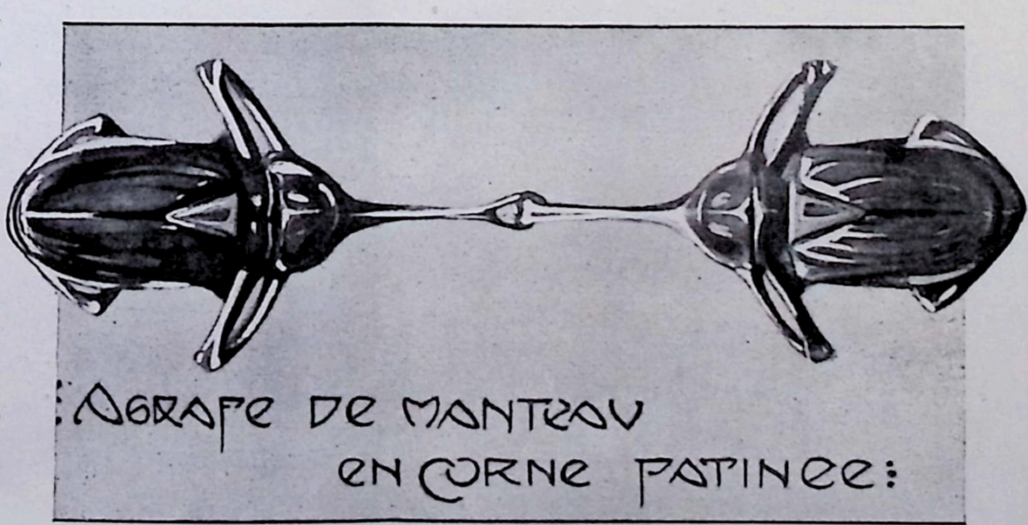
Etude d'Hercule E. BÉNÉDICTUS

pris le dessus ; elle paraît, seule à la lumière, un or (triste comparaison !), un or étrange, magique, or de paradis, comme on le rêve pour les murs de la Jérusalem céleste et pour les vêtements de lumière que les âmes portent devant Dieu. Soleil plus doux que le soleil, et qui, on ne sait pourquoi, charme et attendrit le cœur.

« Mirage étrange ! et qu'ai-je dit! Toute cette fête de lumière, c'était l'aile d'un hanneton ! »

Savoir voir, savoir comprendre la nature, tout est là. L'aimer d'un amour profond, en étudier les productions même les plus infimes, quelles joies se réserve ainsi l'artiste, largement payé de ses peines. Tout le chapitre de Michelet sur la rénovation de nos arts par l'étude de l'insecte serait à citer ici. Bornons-nous à en extraire encore quelques passages.

« Pour revenir aux insectes, la beauté abonde

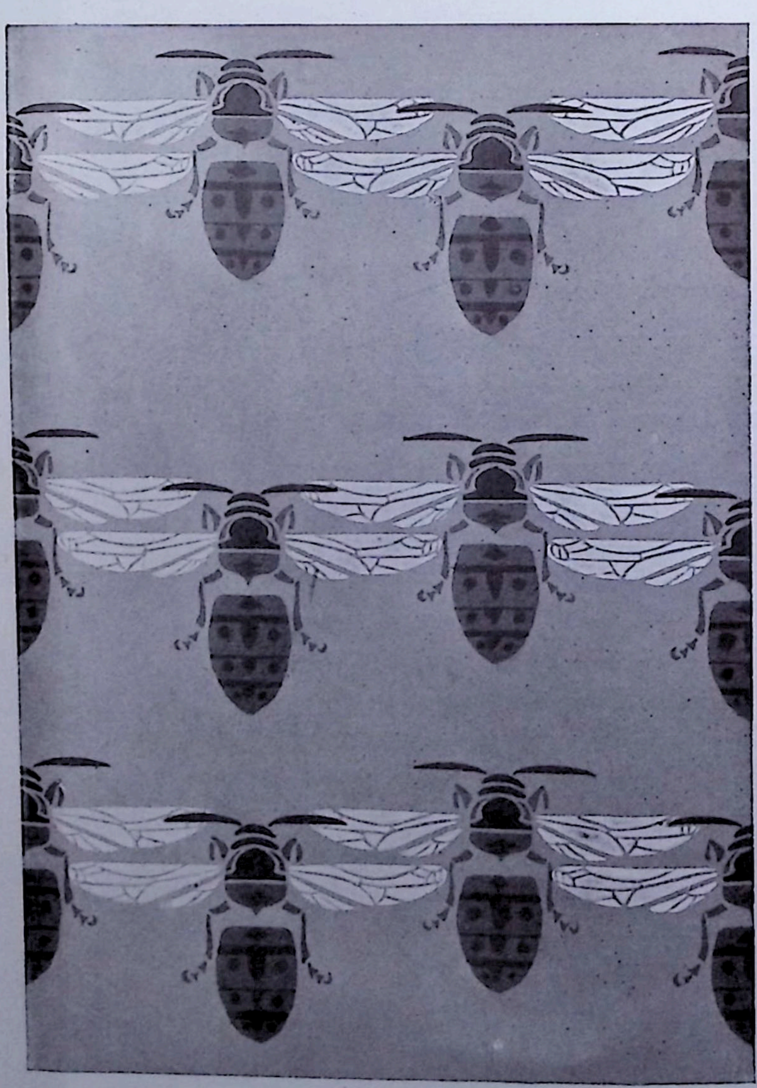


Agrafe E. BÉNÉDICTUS

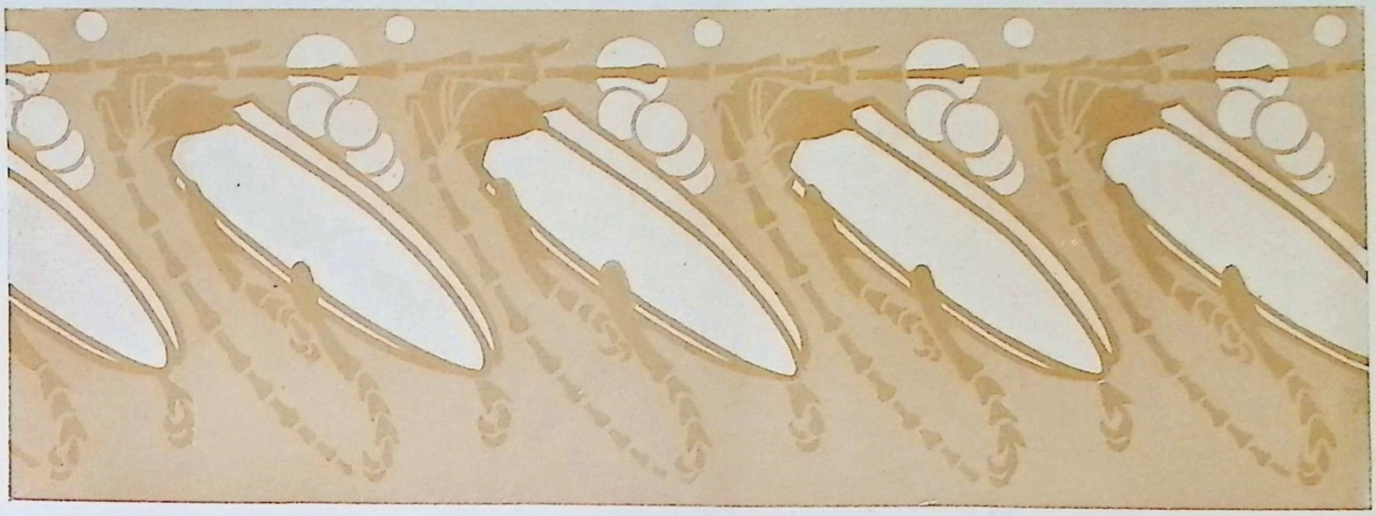


en eux, au dehors et au dedans. Il n'est nullement nécessaire de fouiller loin pour la trouver. Prenons un insecte fort peu rare, que je trouve à chaque instant sur le sable de Fontainebleau, dans les endroits ensoleillés. Prenons, non sans précaution, car elle est fort bien armée, la brillante cicindèle. Très agréable à l'œil nu, elle apparaît au microscope le plus riche objet peut-être, le plus varié que l'art puisse étudier... »

« Sur les ailes, un semis varié d'yeux de paon. Au corselet, des *vermicels* diversement et doucement noués serpentent sur un fond sombre. Le ventre, les jambes, sont glacés dans des tons si riches qu'aucun émail ne soutiendrait la comparaison ; l'œil à peine en supporte la vivacité. L'étrange, c'est que, près des émaux vous trouvez les tons mats des fleurs et de l'aile du papillon. A tous ces éléments divers, ajoutez des singularités qu'on croirait de l'art humain, dans les genres orientaux, persan, turc, ou du châle indien, où les couleurs, un peu éteintes, ont pris une basse admirable ; le temps, à leur harmonie, a mis peu à peu la sourdine.



Guêpes ORAZI



Longicornes ORAZI

« Franchement, quoi de semblable, ou qui approche de loin, dans nos arts ? Combien ils auraient besoin, fatigués qu'ils semblent, alanguis, de reprendre à ces sources vives !

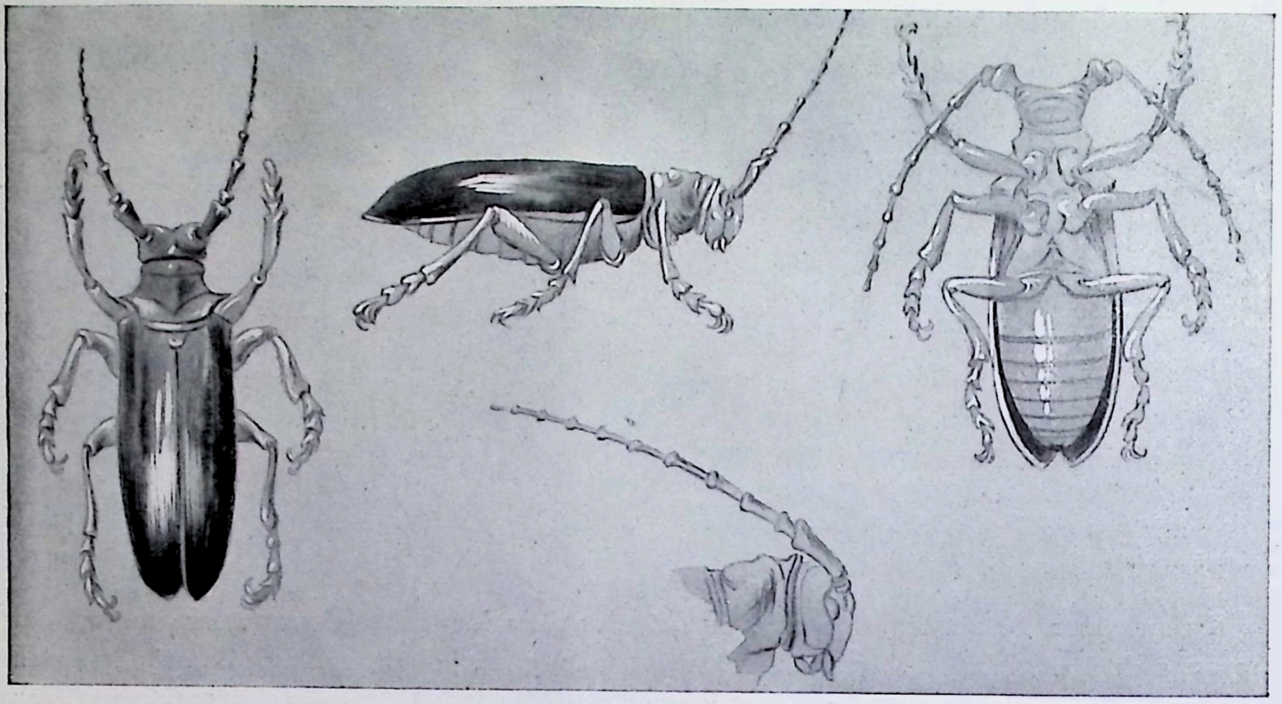
« En général, au lieu d'aller directement à la nature, à l'intarissable fontaine de beauté et d'invention, ils ont demandé secours à l'érudition, aux arts d'autrefois, au passé de l'homme. »

N'est-ce pas tout le procès de l'art ornemental fait, il y a *cinquante ans*, par le génial auteur de l'Insecte et de l'Oiseau. Reconnaissons cependant que nous avons marché depuis. On est enfin sorti, quoique bien peu, des copies et des redites éternelles. Mais quel chemin à faire encore ! On est retourné à la nature, mais que de richesses inexplorées, qui permettraient de renouveler et de varier sans cesse les sources d'inspiration.

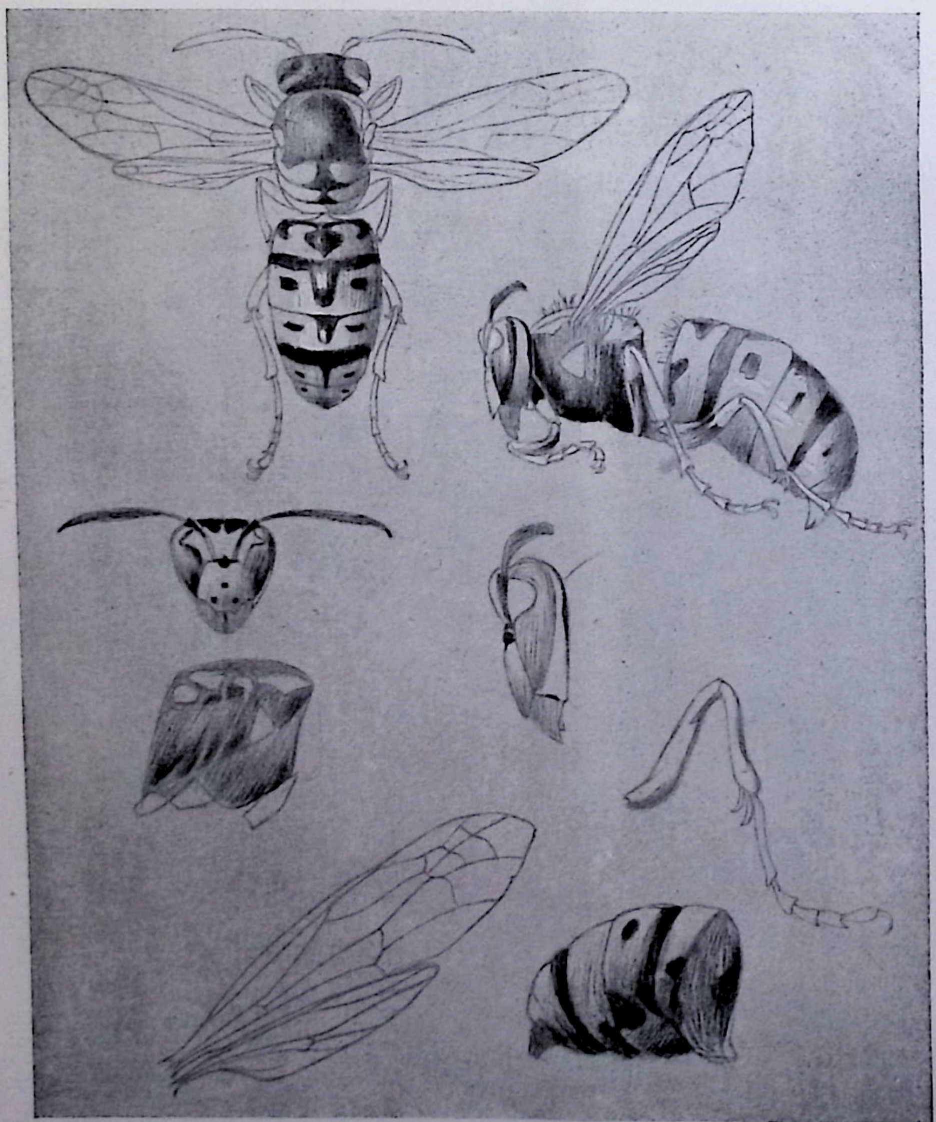
« Est-ce à dire qu'il faille copier ? Point du tout. Ces êtres vivants, et dans leur robe d'amour, par cela seul ont une grâce, je dirai une auréole animée, qu'on ne traduit pas. Il faut les aimer seulement, s'en



Longicornes ORAZI



Etude de Longicorne ORAZI



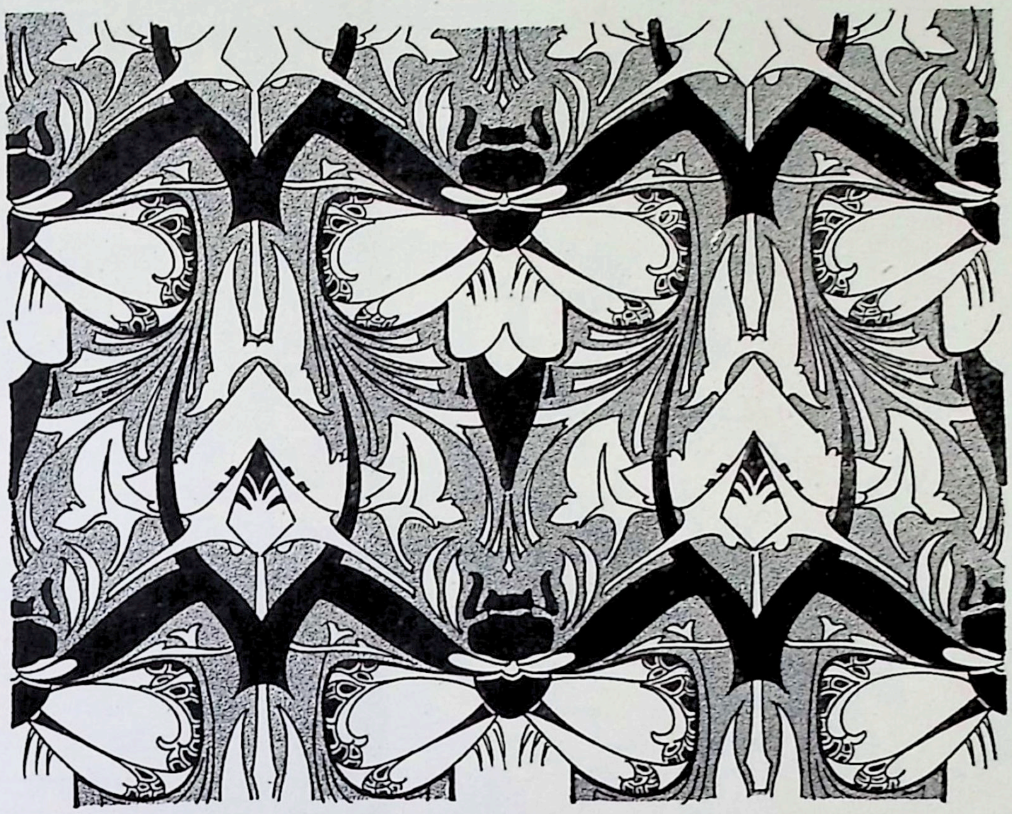
Etude de Guêpe ORAZI

inspirer, en tirer des formes idéales, et des iris tout nouveaux, de surprenants bouquets de fleurs. Ainsi transformés, ils seront, non pas tels que dans la nature, mais fantastiques et merveilleux, comme l'enfant qui les désire les vit en dormant, ou la fille amoureuse d'une belle parure... »

Magique évocation d'un monde trop peu connu des artistes! Puisse-t-elle mettre au cœur de quelques-uns le désir de voir, la volonté de connaître.

Ce monde, nous avons résolu non de le révéler, tâche immense, mais bien d'indiquer quelques-unes de ses ressources; d'autres, nous l'espérons, en approfondissant le sujet, en tireront des enseignements

précieux dont ils sauront faire profiter l'art ornemental, pour le plus grand bien de son renouvellement dans les formes et dans les harmonies.



Hanneton HABERT DYS

* * *

« Il y a un monde sous ce monde, dessus, dedans, tout autour, dont nous ne nous doutons pas. A peine, par moments, l'entendons-nous quelque peu murmurer, bruire, et sur cela nous disons : c'est peu de chose, ce n'est rien. Mais ce rien est l'infini. »

Par ces belles paroles, Michelet évoque le monde des insectes, monde mystérieux, monde inconnu.

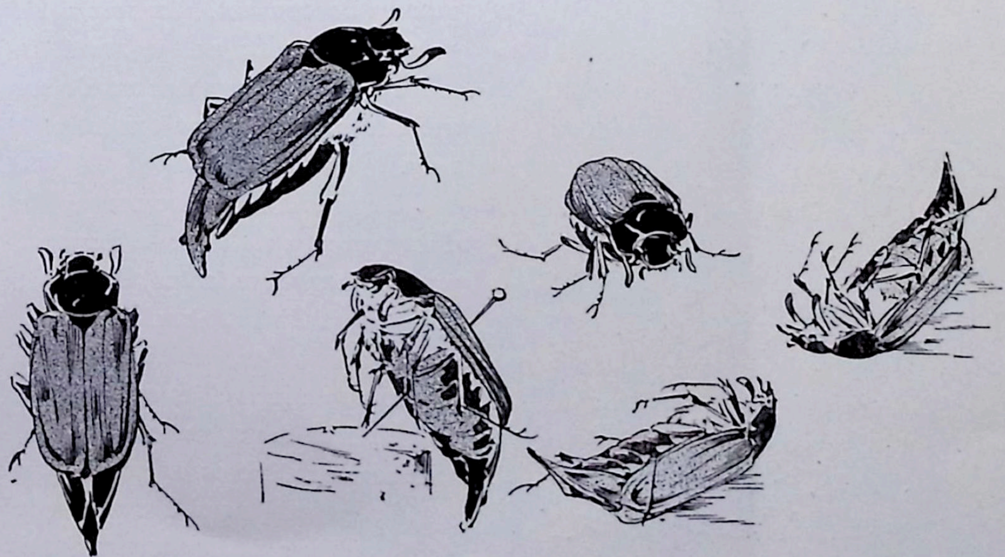
Qu'en connaissons-nous en effet ? Les seuls représentants que notre peu d'attention daigne apercevoir : les papillons, les libellules, les abeilles, les mouches. Sans doute, ils sont parmi les plus intéressants, mais non les plus intéressants pris dans les familles innombrables. D'autres existent, que nous ne connaissons pas, que nous ne connaîtrons jamais, à moins que l'amour de l'étude nous poussant, nous ne nous passionnions à leur recherche et à l'étude de leurs formes et de leurs mœurs. Etudes attachantes s'il en fût, attachantes pour l'artiste aussi bien que pour l'homme de science. Mais reste le premier pas à faire, le plus difficile, celui qui coûte surtout.

Faisons-le donc ensemble ici.

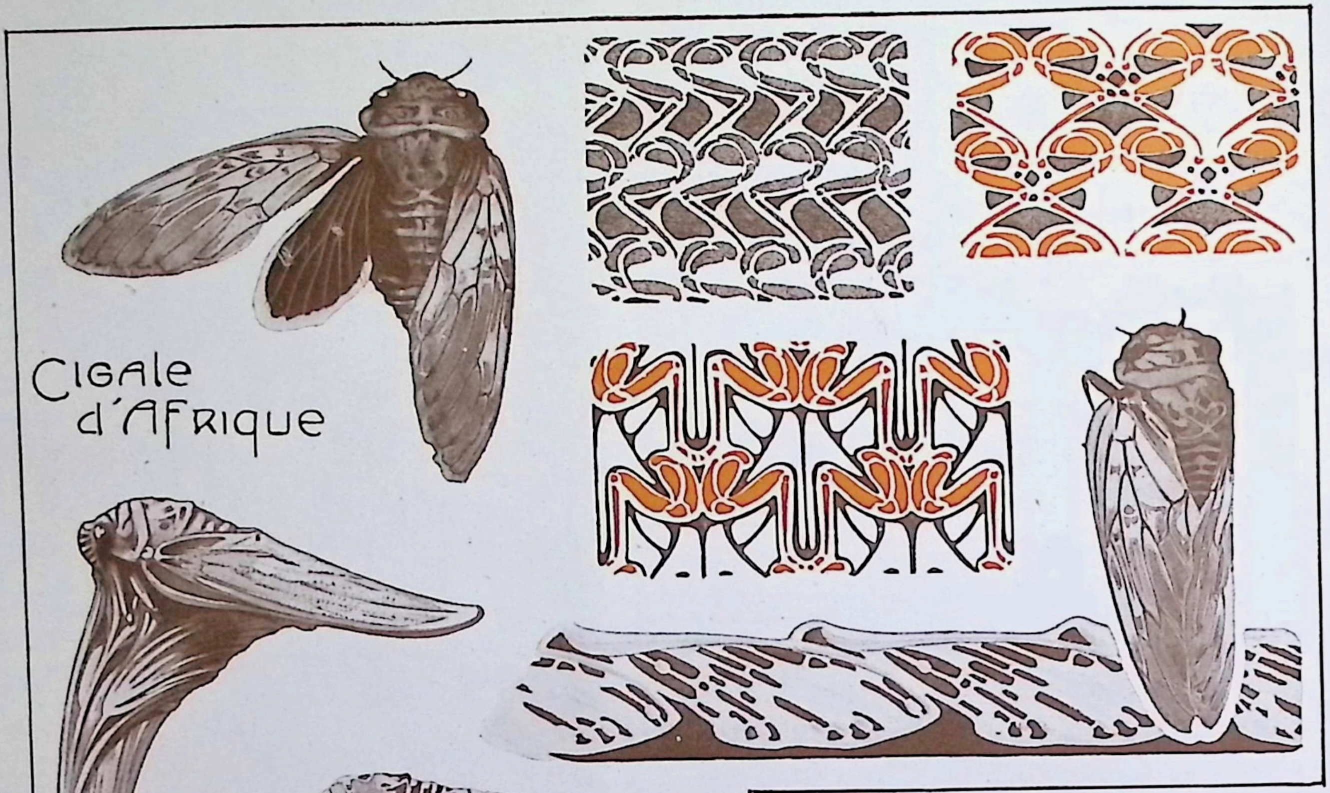
Le monde des insectes est innombrable, aussi bien dans la foule de ses familles diverses que dans la multitude de ses individus. Mais qu'est-ce qu'un insecte, scientifiquement ?

On appelle insecte un animal dont la peau cornée constitue un squelette externe, dépourvu de squelette interne, par conséquent ; à corps symétrique, armé de trois paires de pattes et d'appendices articulés. Ces dernières circonstances les distinguent des crustacés avec lesquels ils ont plusieurs points communs.

Où se trouvent les insectes ? Partout. Dans



Étude de Hanneton HABERT DYS



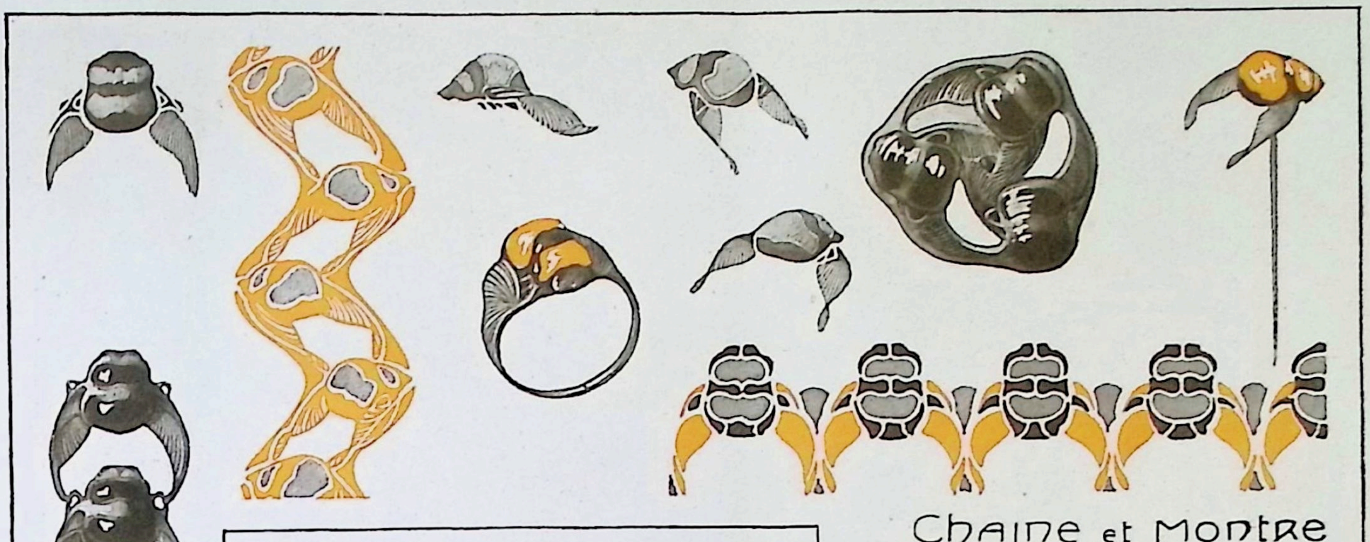
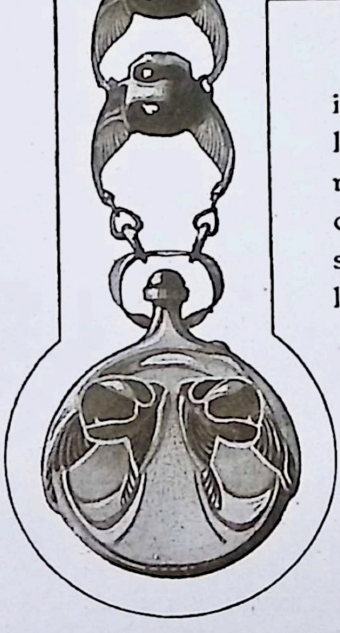


Cigale d'Afrique M. DUFRÈNE

l'air et dans l'eau, sur terre et sous terre. Les légions en sont immenses, et certaines espèces rendent à l'homme des services précieux. D'autres au contraire lui sont nuisibles.

Quant à leurs formes extérieures, elles sont bizarres quelquefois, étranges souvent, intéressantes toujours. Michelet les décrit bien lorsqu'il dit : « L'appareil d'armes bizarres qu'a le plus souvent l'insecte semble une menace à l'homme. Vivant dans un monde de combat, l'insecte avait grand besoin de naître armé de toutes pièces. Ceux des tropiques surtout sont souvent terribles à voir.

« Cependant une bonne partie des armes qui nous effrayent, pinces, tenailles, scies, broches, tarières, filières, laminoirs, et dents dentelées, ce formidable arsenal avec lequel ils ont l'air de vieux guerriers allant en guerre, sont souvent, à bien regarder, les pacifiques outils qui leur servent à gagner leur vie, les instruments de leur métier. »

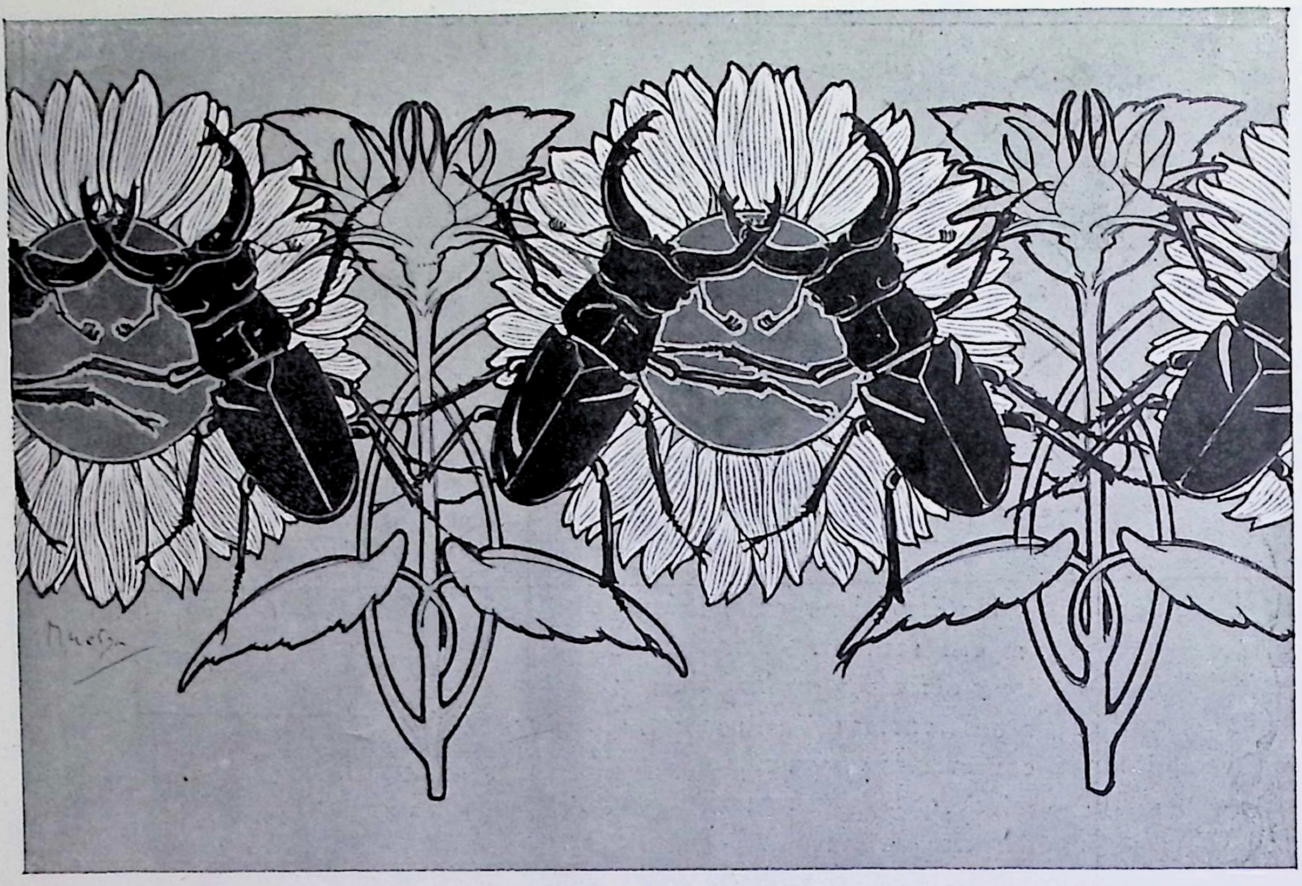
Punaise de Madagascar M. DUFRÈNE

Un dur labeur en effet leur est imposé souvent. Pour construire leurs demeures ou les berceaux où reposeront les œufs des mères, d'inconcevables travaux sont nécessaires et ces travaux déroutent l'esprit par la perfection et la sûreté des moyens employés, l'habileté mise en œuvre. Forage des bois les plus durs et des terres calcinées ; broyage et gâchage de mortiers, édification de palais aériens ou de souterrains immenses, tout semble un jeu pour ces frêles organismes, remédiant à leur faiblesse par la perfection de leurs outils et par leur acharnement à l'accomplissement du travail qu'ils s'imposent.

L'aspect étrange des insectes tient non seulement aux outils, aux accessoires dont ils sont hérissés, mais encore à leur physionomie immobile, à l'absence de toute expression animant leur face. Ce sont des chevaliers bardés de fer, la visière constamment baissée. Mais ces chevaliers ont revêtu les plus riches parures. Rien n'est



M. DUFRÈNE



Lucanes et Soleils MUCHA

trop beau pour eux : le velours et la soie, les pierres précieuses et les métaux rares, les émaux superbes, les dentelles, les brocarts, sont prodigués en leurs habillements. Emeraudes et rubis, ors mats ou brillants, aciers brunis, argents polis, nacre, perles se mêlent, s'harmonisent ou contrastent en eux. Ils réalisent les harmonies les plus douces et les contrastes les plus osés. Quelles leçons pour un coloriste attentif !

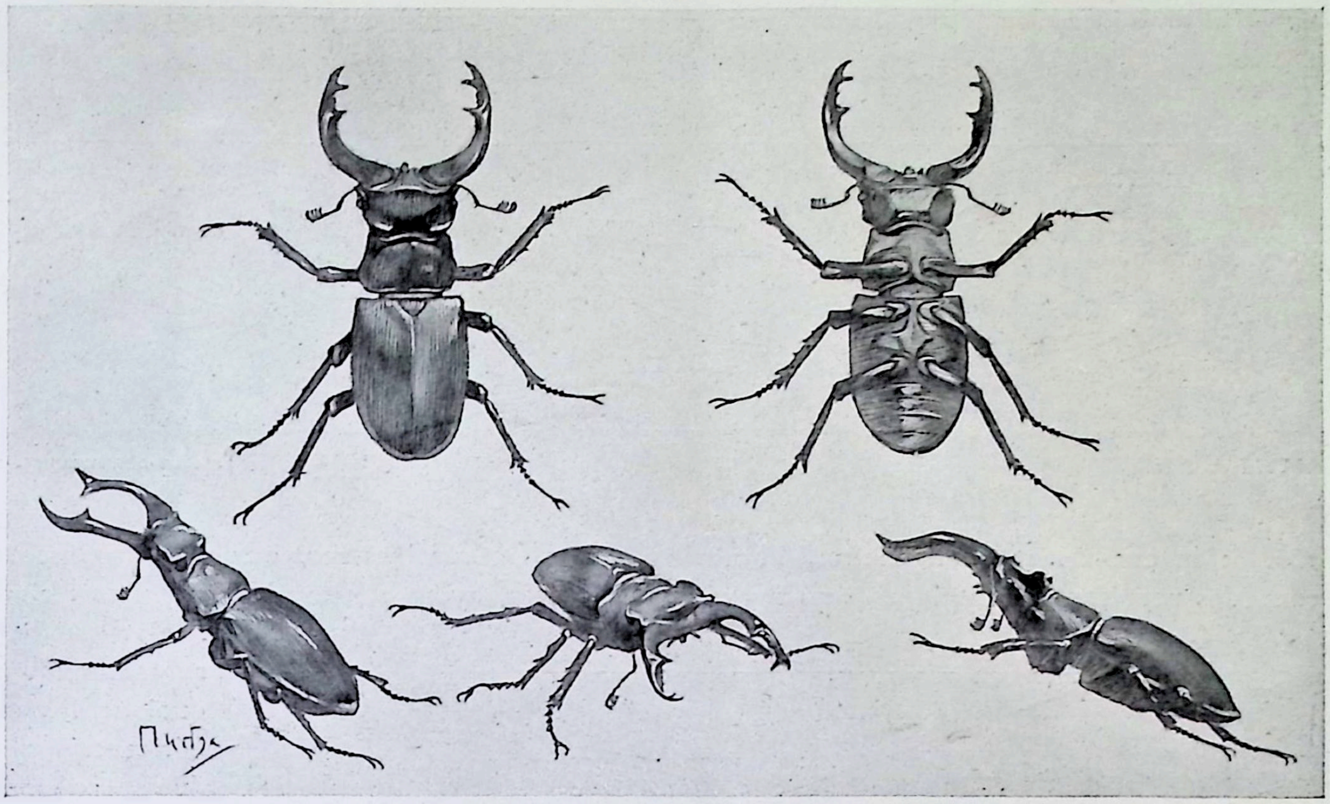
Leur casque est surmonté de plumets étranges, les antennes. Organes d'un sens ignoré (est-ce le toucher, est-ce l'odorat, est-ce l'inconnu ?), les antennes affectent les formes les plus diverses : en filaments ou en lamelles, en peignes ou en massues, en houppes soyeuses ; là encore la nature a donné libre cours à sa fantaisie.

Près des antennes sont placés les yeux. Mais tout est singulier chez l'insecte ; les yeux ne pouvaient faire exception. Ce n'est pas deux yeux que l'on y trouve, ce sont des milliers d'yeux, réunis en masses proéminentes taillées en facettes hexagonales. L'insecte ainsi, sans bouger, embrasse l'horizon tout entier. Les crustacés ont bien des yeux mobiles, articulés sur un pédoncule, yeux qui peuvent être dirigés de tous côtés ; mais combien plus commode est l'œil de l'insecte, voyant partout à la fois ! Combien nos deux yeux sont ridicules, à côté des huit mille yeux du hanneton, des quinze mille yeux d'autres espèces !

Mais la plus curieuse observation à faire sur les insectes, n'est-elle pas celle de leurs transformations successives ?

La plupart des animaux naissent dans une forme à peu près semblable à celle qu'ils conserveront leur vie durant. Ils grandissent, se modifient légèrement, mais rien de plus. Tout autre chose se passe chez l'insecte. Pour arriver à sa forme parfaite, plusieurs transformations, plusieurs existences, pourrait-on dire, lui sont nécessaires, et combien est attachante chez eux l'étude de la *métamorphose !*

Ces transformations sont profondes en effet. Voyez par exemple le brillant et léger papillon, au vol gracieux, aux couleurs éclatantes, n'a-t-il pas commencé la vie en rampant sur le sol, à l'état de chenille repoussante ? La métamorphose est complète, ici. Chez d'autres espèces, elle ne s'accomplit pas en entier, et les formes der-



Etude de Lucane cerf-volant MUCHA

nières sont moins dissemblables de celles que présentait l'insecte dans sa première période d'existence.

Mais ce n'est pas un cours d'histoire naturelle que nous avons à faire ici. Il était intéressant, cependant, d'indiquer, d'une façon même aussi rudimentaire, ce qu'est un insecte. Mais le monde des insectes est immense, avons-nous dit, et innombrables sont les familles groupant les espèces semblables. Force nous est ici de parler, quoique très brièvement, de la classification des insectes.

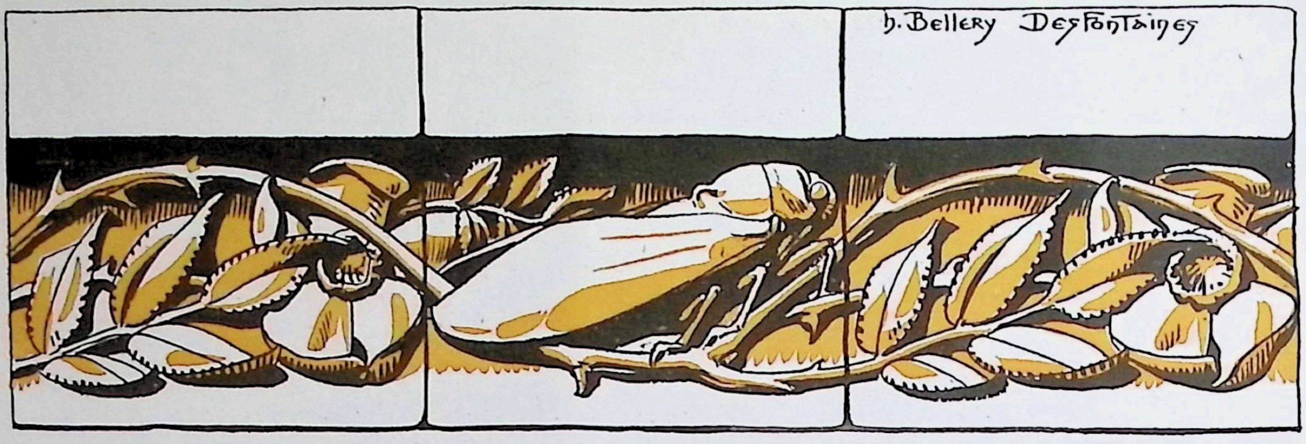
Les insectes ont été rangés en sept ordres ou groupes principaux, à caractères bien distincts les uns des autres : les Coléoptères, les Orthoptères, les Hémiptères, les Névroptères, les Hyménoptères, les Lépidoptères et les Diptères.



MUCHA

Nous allons indiquer très rapidement les caractères généraux de chacun de ces ordres. Les Coléoptères sont des insectes broyeurs, munis de deux paires d'ailes dissemblables. La supérieure, opaque, dure et cornée, est impropre au vol. Ce sont les élytres, qui recouvrent les ailes véritables, légères et membraneuses celles-là, et repliées en dessous.

Nous allons étudier ici plusieurs coléop-



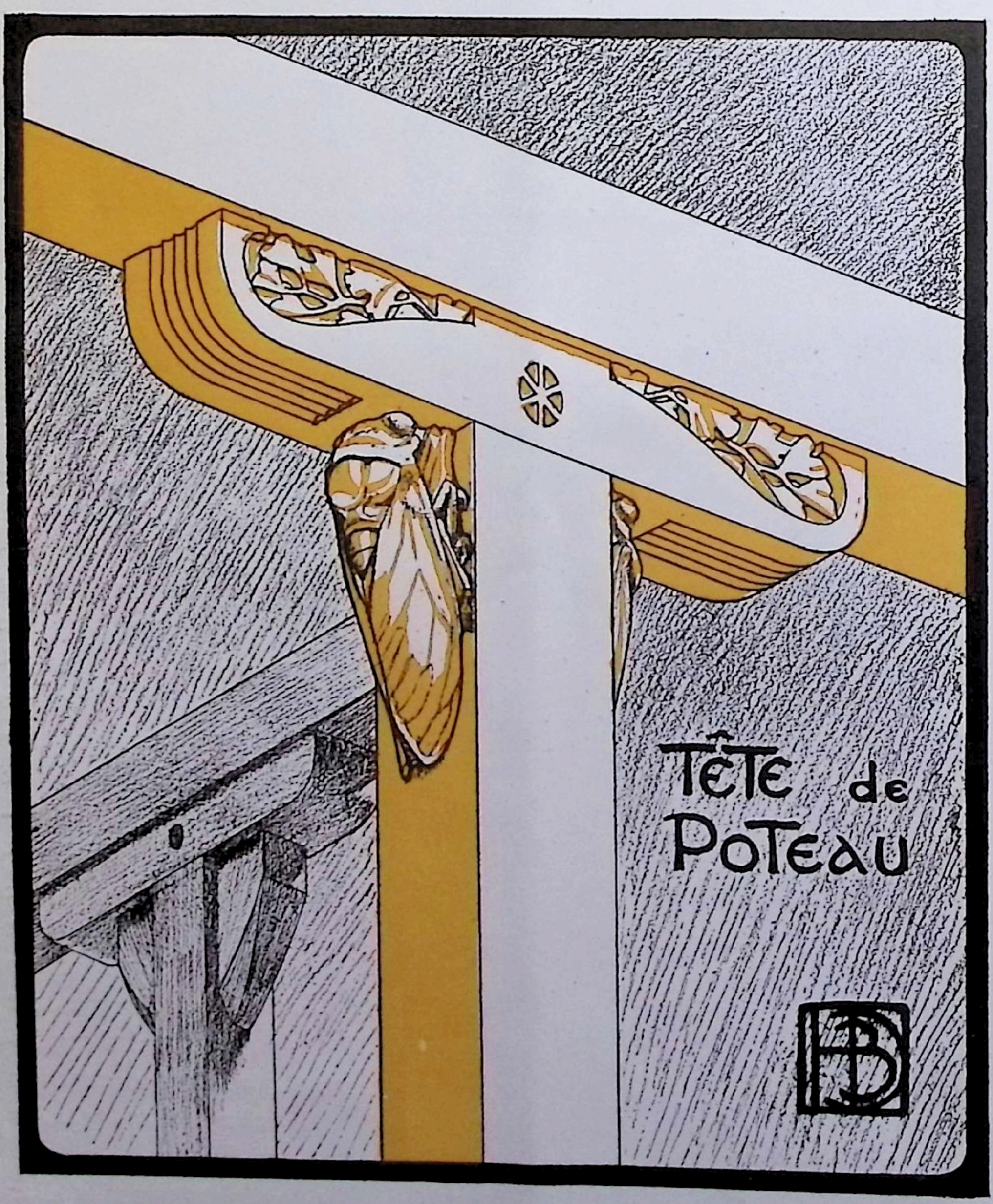
Frise de Grès BELLERY-DESFONTAINES.

tères : le cerf-volant, le hanneton, l'hercule sont des représentants typiques de cet ordre.

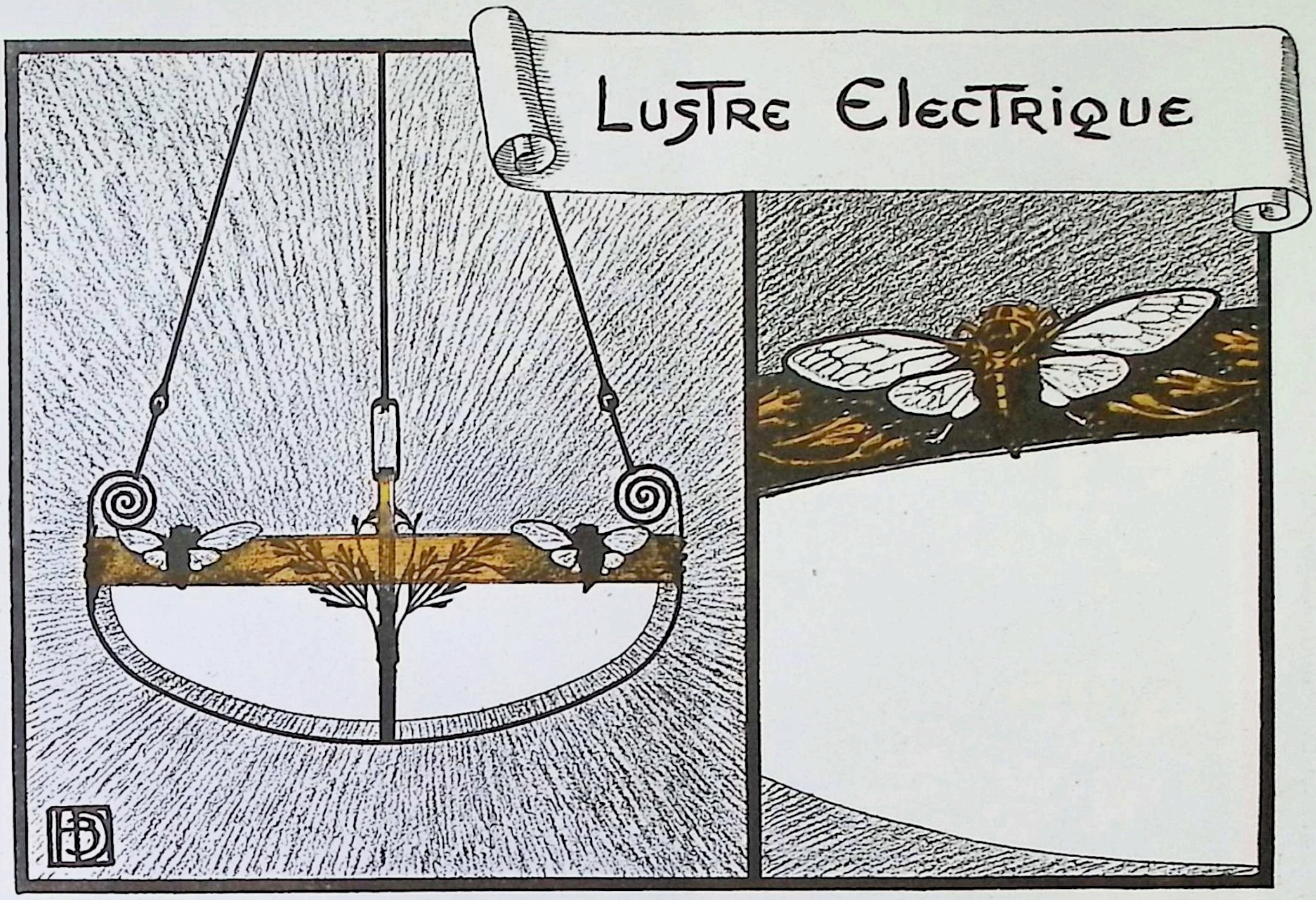
Les Orthoptères sont eux aussi des insectes broyeurs, ayant eux aussi deux paires d'ailes. Mais toutes deux servent au vol, quoique les supérieures, plus dures et repliées, protègent les inférieures au repos. La grande sauterelle verte, la mante religieuse, sont des Orthoptères.

Les Hémiptères sont des insectes suceurs, très dissemblables quant à leurs formes ; ils portent deux paires d'ailes, et souvent, mais non toujours, les supérieures sont cornées. Il semble bizarre que la punaise des bois et la cigale puissent être les représentants d'un même ordre

Les Névroptères sont caractérisés par la belle libellule. Ce sont



Poteau BELLERY-DESFONTAINES



Cigale BELLERY-DESFONTAINES

des insectes broyeurs, dont les quatre ailes transparentes sont d'une matière extrêmement mince, soutenue sur une armature de nervures plus ou moins compliquée.

Insectes broyeurs aussi, les Hyménoptères, et munis, eux aussi, d'ailes transparentes mais à nervures plus écartées que dans l'espèce précédente. La guêpe et le bourdon, l'abeille aussi sont des Hyménoptères.

Aux Lépidoptères appartiennent les légers papillons, insectes suceurs munis de quatre ailes écailleuses. Nous les avons systématiquement écartés de notre étude, nous réservant d'en parler plus tard, ainsi que des libellules.

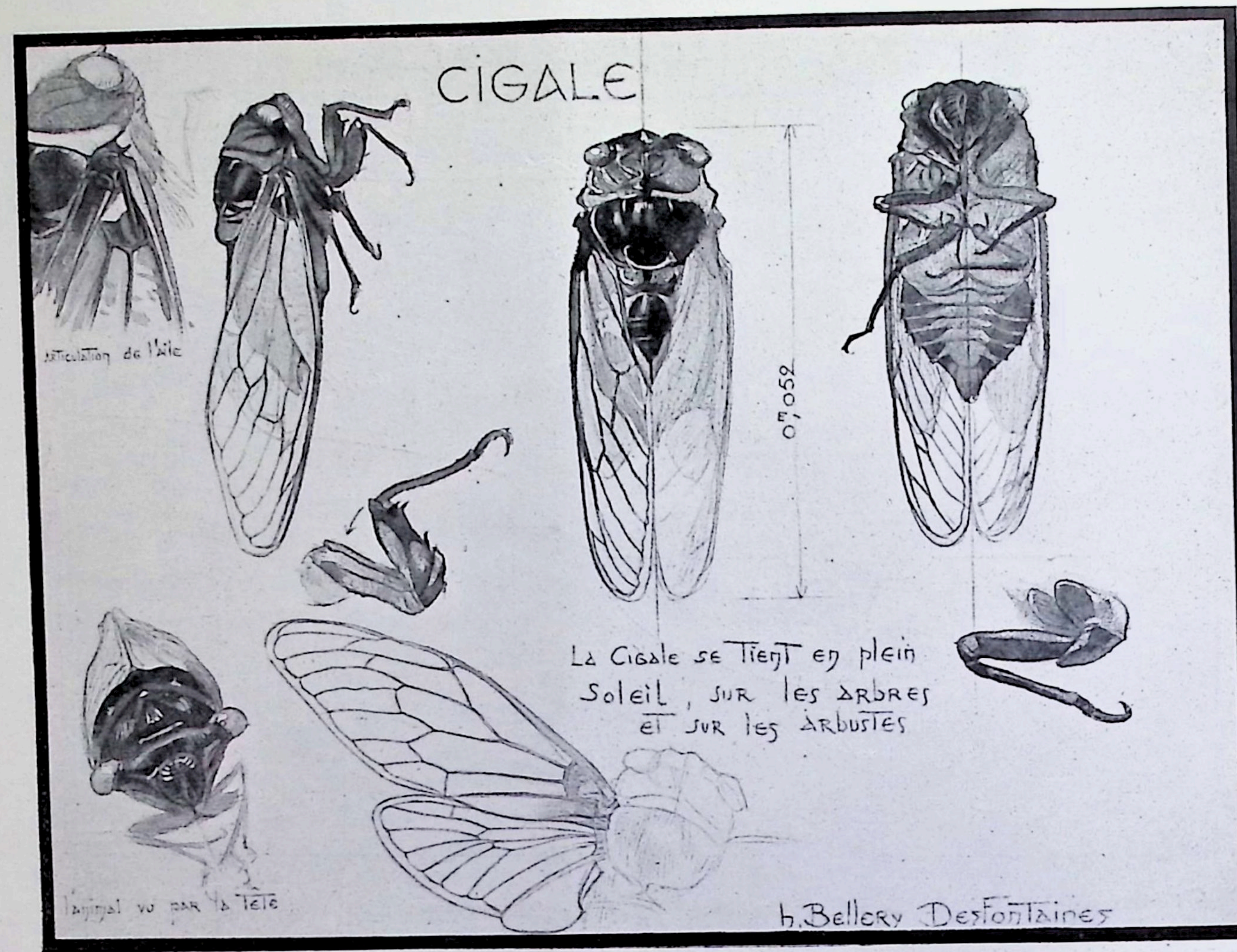
Restent les Diptères, insupportables entre tous les insectes. Piqueurs et suceurs, ils ont pour type le cousin, de funeste mémoire.



BELLERY-DESFONTAINES

Voici donc effleurée la classification du monde des insectes. Nous nous sommes attachés autant que possible à représenter tous les ordres, éloignant cependant les papillons et les libellules, à qui nous réservons une étude spéciale, et les cousins qui ne se prêtent guère à une interprétation ornementale intéressante. Parlons maintenant des insectes étudiés dans cet article, et aussi, de ce que doit être une étude d'insecte.

Comme dans toute étude faite sur nature, l'étude de l'insecte faite en vue d'une utilisation ornementale, doit être avant tout une analyse scrupuleuse et méthodique des formes extérieures. Il est certain, en effet, que l'anatomie ne peut nous être d'aucune utilité en décoration. Mais la notation des formes exté-



Etude de Cigale BELLERY-DESFONTAINES

rieures doit être systématique et raisonnée. Partant de l'ensemble, elle passe ensuite aux détails.

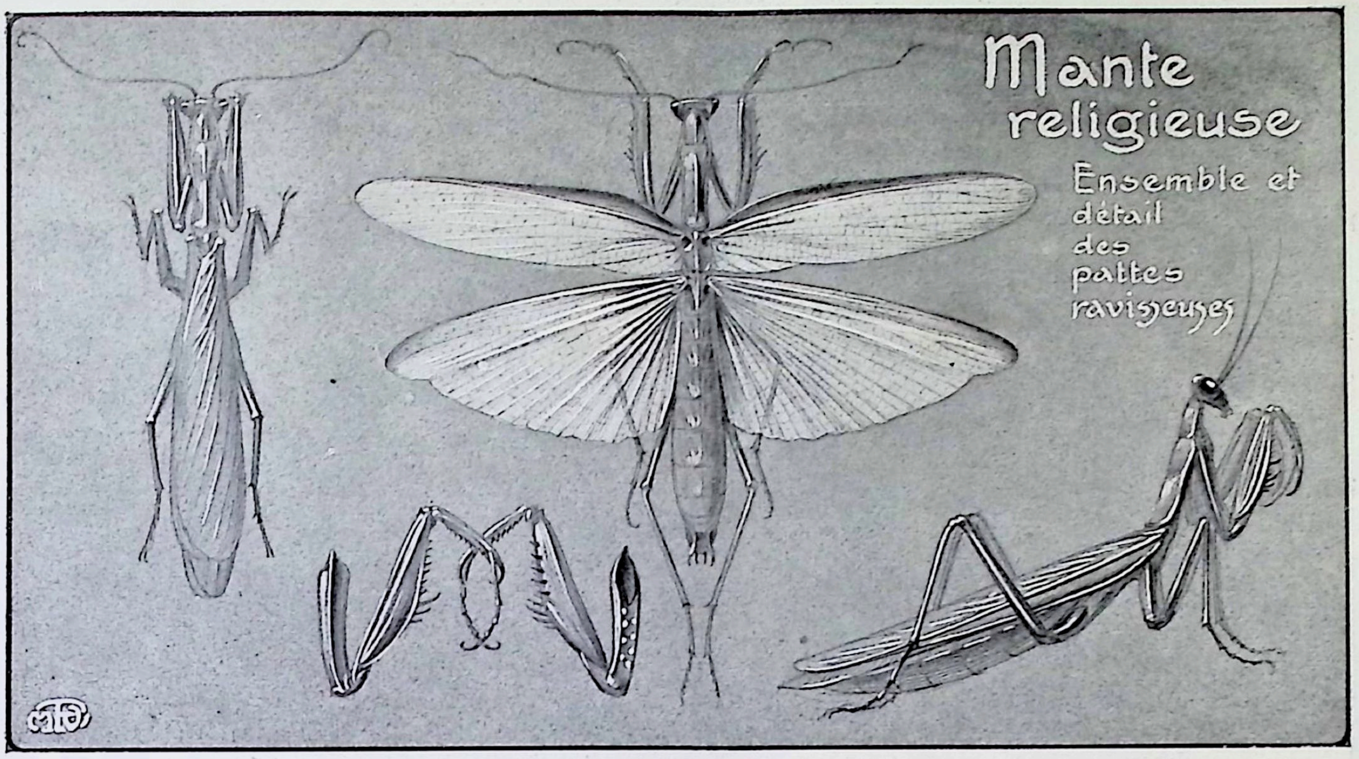
L'insecte doit être présenté sous toutes ses faces; vu de dessus, de dessous, de profil, d'avant, d'arrière; ses allures diverses doivent être notées : marche, repos ou vol. Puis, viennent les détails des membres et de leurs attaches, des ailes et de leur texture, de la tête, de l'ornementation du corps, de la coloration, enfin. Bref, l'analyse doit être assez complète pour permettre à l'artiste de reconstituer sans autre secours l'insecte étudié, dans toutes ses positions et toutes ses attitudes.

Les artistes dont nous donnons ici des dessins ne se sont pas crus forcés de donner des études complètes. Du reste, la place nous aurait sans doute fait défaut dans ce cas. Mais les croquis donnés ici sont d'excellentes indications, et montrent combien peut différer l'étude de la nature, suivant le tempérament et les procédés préférés de chacun.

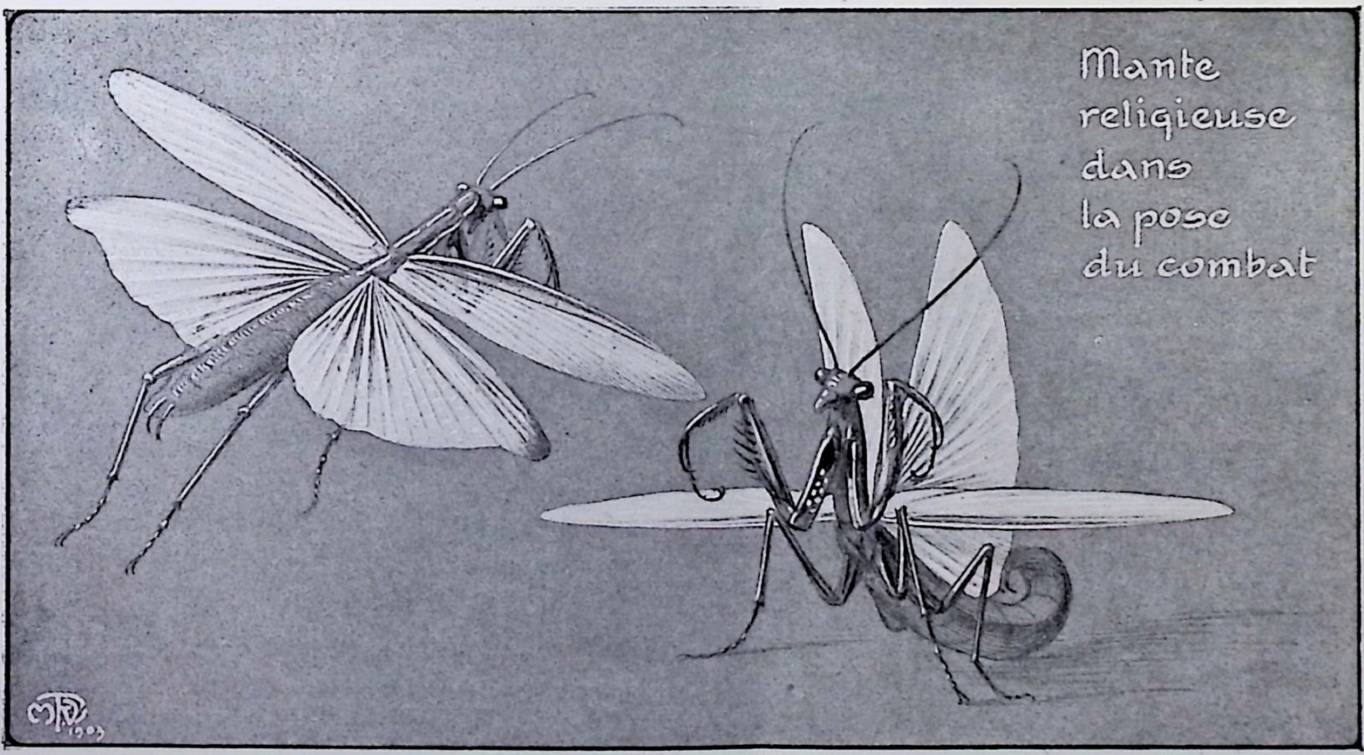
La cigale est l'insecte dont l'étude a le plus tenté les artistes. MM. Dufrène, Bellery-Desfontaines et Bénédictus nous en présentent trois spécimens qui, malgré leurs provenances diverses, présentent cependant de grandes analogies de formes.

C'est une cigale d'Amérique, je crois, qui a su séduire M. Bénédictus. Et la qualité de son étude ne peut que nous faire regretter de la voir incomplète. Que le profil et les détails en eussent été intéressants! Quel caractère! quelle force de structure chez ce petit animal! Et quel parti ornemental en peut tirer un artiste!

M. Bénédictus nous en donne deux bonnes applications : une plaque en acier repercé, rappelant un peu les gardes de sabres japonais. L'emploi des ailes, dont les fortes nervures subsistent seules ici, est curieux. Un peigne en corne est aussi formé de deux cigales affrontées.



Dans une autre étude, M. Bénédictus s'est attaqué à l'hercule. Le dynaste hercule est



Etudes de Mante Religieuse — M. P.-VERNEUIL

un coléoptère tropical, habitant principalement la Colombie et les Antilles; c'est l'un des géants du monde des insectes, sa taille atteignant 12 et même 13 centimètres. Là encore, on doit regretter que M. Bénédictus n'ait que partiellement étudié l'insecte. La position des ailes étendues est d'autant plus intéressante ici, que c'est le seul coléoptère chez qui on ait étudié le vol, parmi ceux présentés ici. Mais que le profil eût été intéressant, nous rensei-



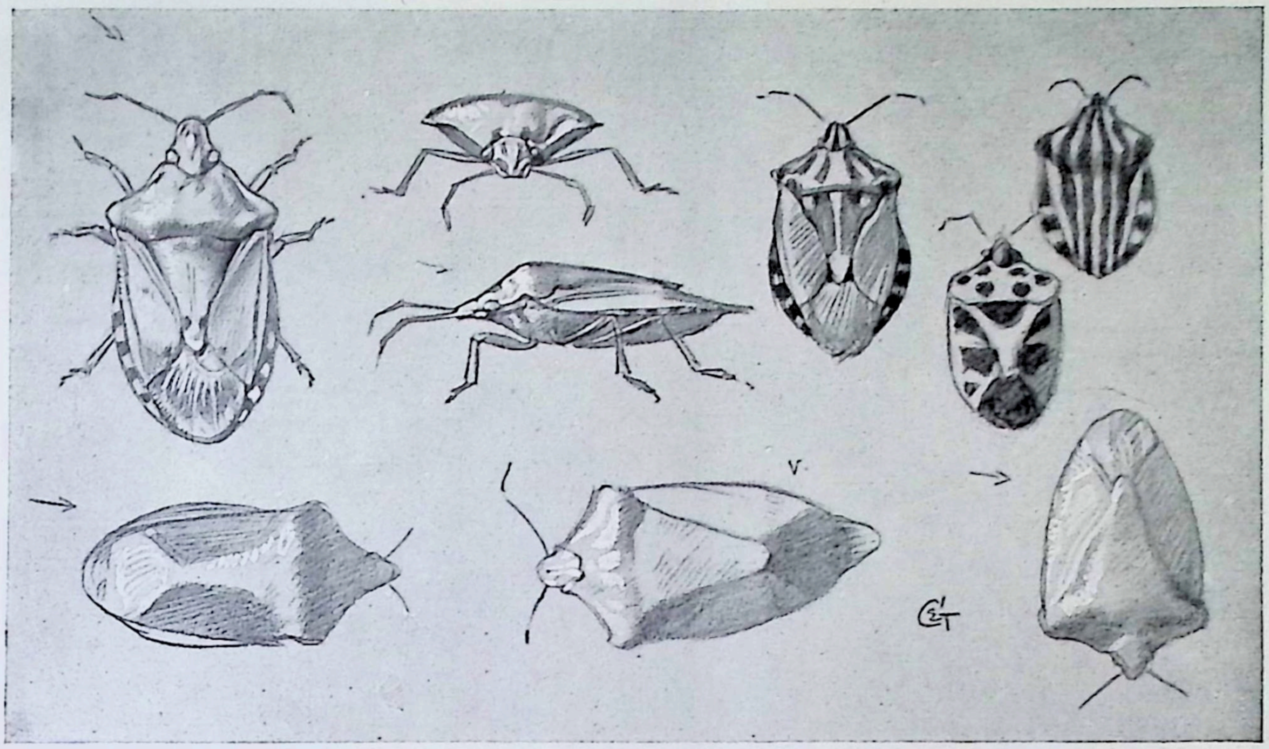
Papier de Garde BELLERY-DESFONTAINES

gnant sur la forme exacte des cornes et sur leur articulation! Une agrafe de manteau bien conçue a permis à M. Bénédictus d'utiliser cet insecte.

M. Orazi s'est servi, lui, d'animaux moins extraordinaires : le longicorne et la guêpe.

Les longicornes sont parmi les plus élégants des insectes.

L'artiste en a tiré bon parti, et sa frise où les insectes blancs se suivent est amusante de composition et de coloration. De même, d'un bon effet est le fond où des feuilles de marronnier et des insectes sont parsemés. Une légère critique me sera-t-elle permise ici? Je reprocherai aux insectes d'être appliqués



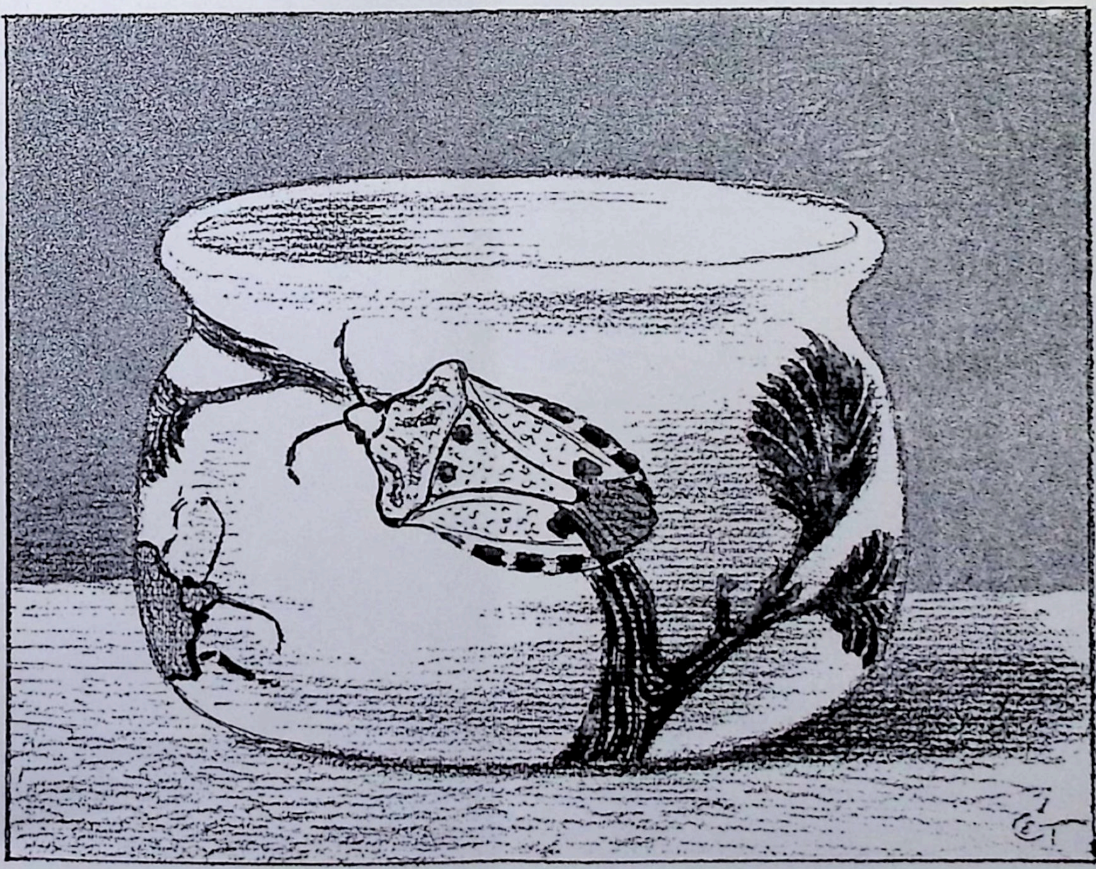
Etude de Punaise de bois E. GRASSET

sur le fond sans pour cela faire corps avec l'ornementation de celui-ci.

M. Orazi a cherché une interprétation plus conventionnelle dans ses fonds de guêpes, d'un effet curieux.

Cette interprétation, nous la trouvons poussée chez M. Habert Dys jusqu'aux formes géométriques, presque. Le hanneton lui a servi, et il en fait découler une ornementation très interprétée, nous l'avons déjà dit, mais un peu sèche, peut-être.

M. Dufrène nous présente deux insectes d'un intérêt certain : punaise de Madagascar et une cigale qui diffère de l'espèce commune en France. La cigale est fort bien traitée par lui. A côté d'une étude serrée et d'une bonne documentation, l'artiste nous présente une série d'applications ingénieuses :

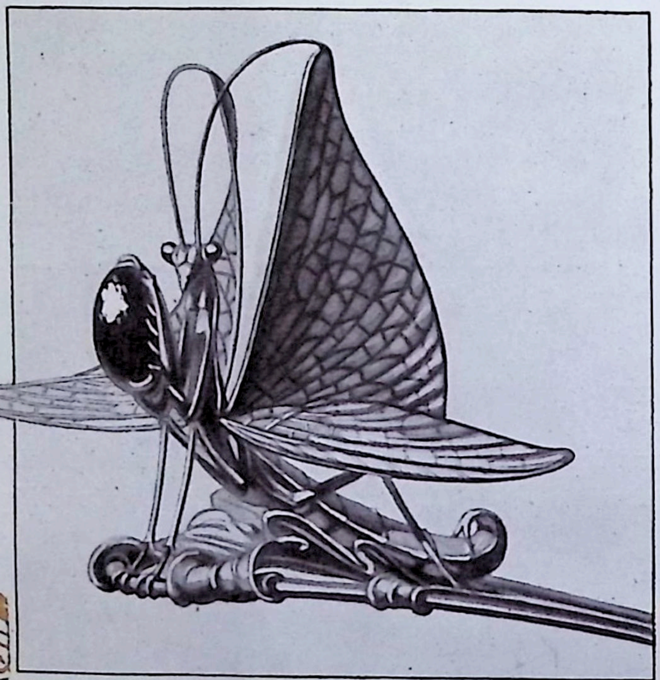


Vase E. GRASSET



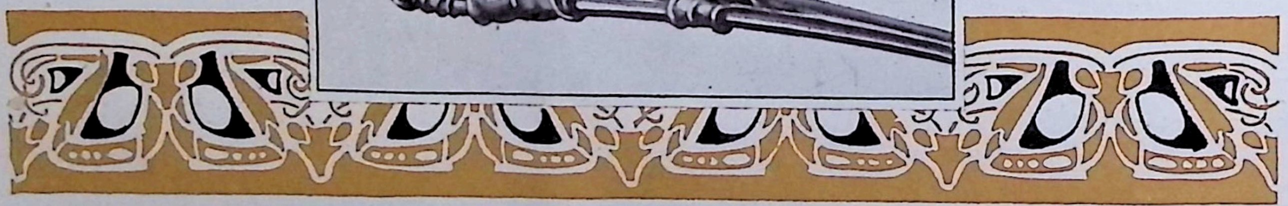


jeux de fonds ornés, un peu à la manière autrichienne, de pattes d'insectes de la disposition desquelles il fait découler une très heureuse ornementation. Les bijoux sont également fort bien traités : son petit flacon, la pomme de canne,



sont pleins d'intérêt. La dentelle pourrait, développée, donner d'agréables motifs.

La punaise de Madagascar prête certainement moins. L'artiste nous en donne, du reste, une étude moins complète Ses interprétations sont intéressantes, cependant : galons,



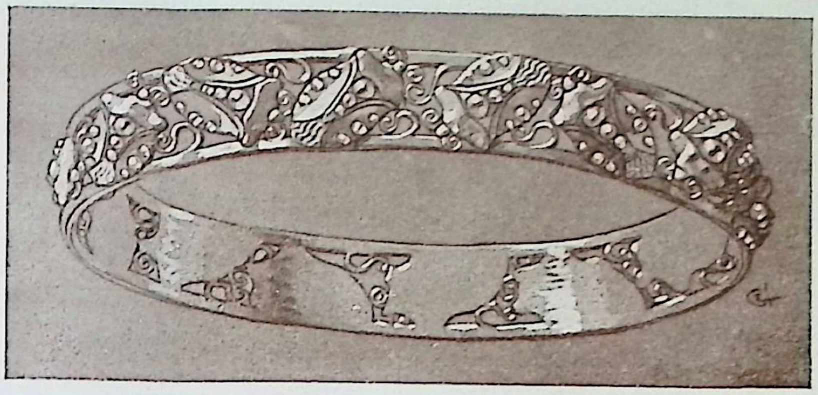




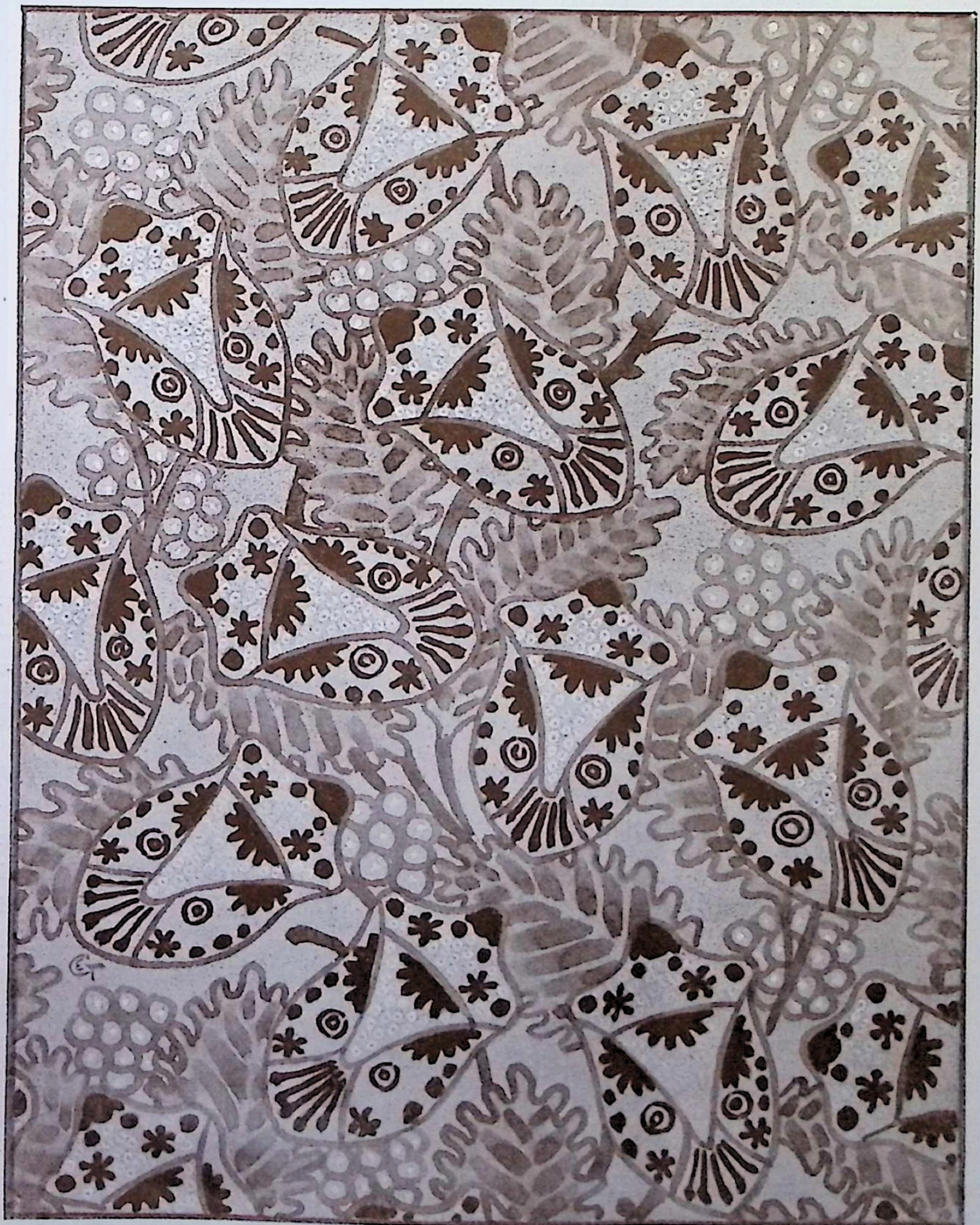
Mante Religieuse (fonds et peigne diadème) M. P.-VERNEUIL

pochoirs, boutons sont d'un arrangement toujours heureux, et toujours intéressant.

M. Mucha a-t-il tiré tout le parti qu'il pouvait tirer du lucane cerf-volant ? Je ne le crois pas. Son étude est charmante, mais incomplète, l'animal n'étant pas figuré les ailes étendues. Je lui ferai le même reproche que je faisais à M. Orazi plus haut : ses insectes, posés sur des soleils ne reposent pas sur les fleurs. Outre la différence d'échelle considérable, ils sont juxtaposés au motif floral sans faire corps avec lui. La logique peut en être choquée. Le vase, du même artiste, est une agréable fantaisie. Mais encore une fois, je ne crois pas que M. Mucha ait tiré du lucane cerf-volant, de ses formes si caractérisées et si étranges, tout ce qu'il pouvait ni tout ce qu'il devait en tirer.



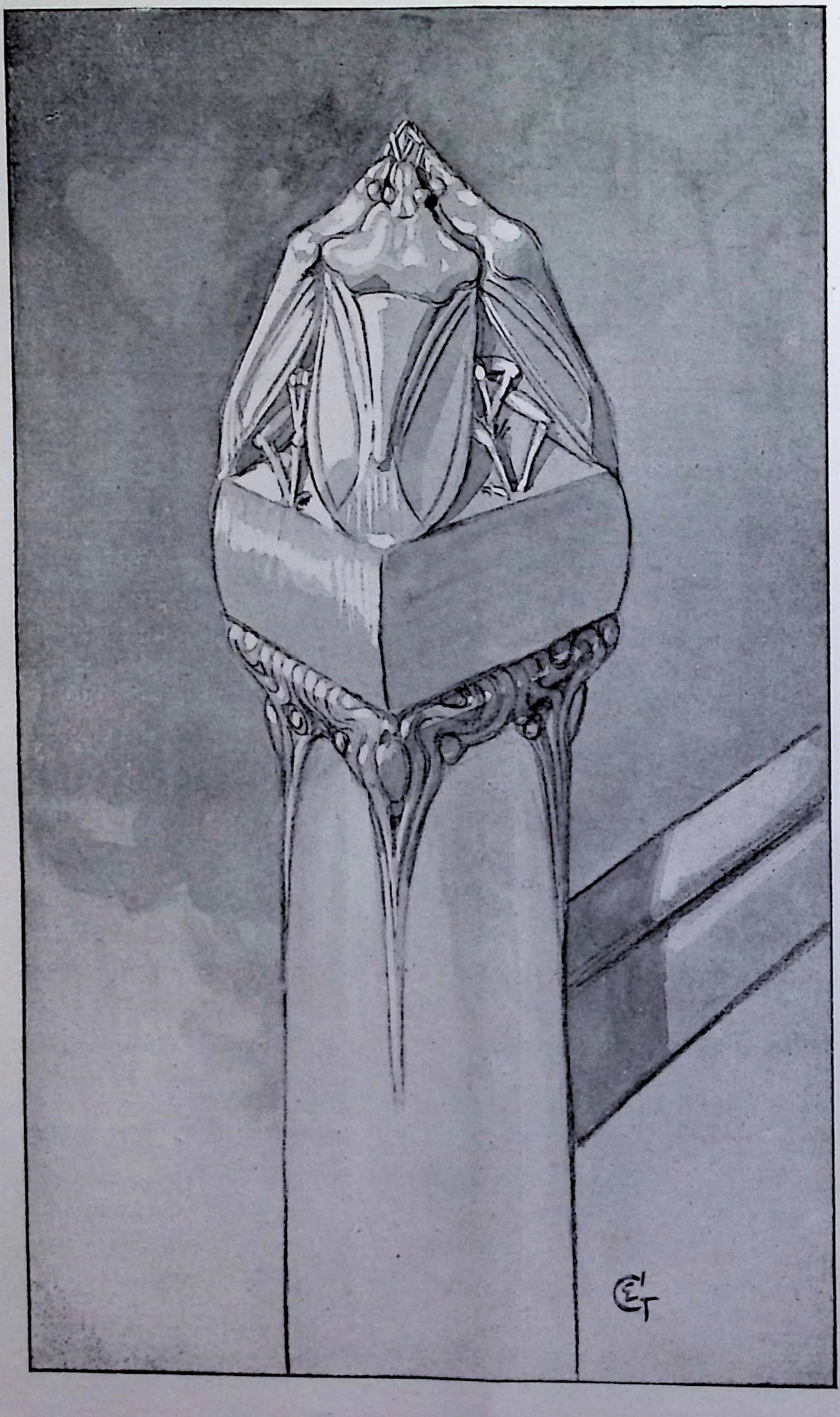
Bracelet E. GRASSET



Papier de garde E. GRASSET

Encore un artiste séduit par la cigale. Du reste, reconnaissons de suite que M. Bellery - Desfontaines nous donne de cet insecte une étude com-

plète, fort bien dessinée et très documentaire. Ses détails, l'attache de l'aile, les pattes, sont précieux et bien étudiés. Les applications sont, elles aussi, heureuses. Une marque pour un éditeur de musique trouve dans la cigale un vivant emblème. Un poteau de bois emprunte au même insecte son couronnement. Soucieux des détails de construction, avec juste raison, du reste, l'artiste nous indique un second plan, l'épannelage de la construction.



Poteau E. GRASSET

Une frise en grès est ingénieuse, de même qu'un lustre de forme originale ; un cercle en cuivre soutient le globe, suspendu par quatre crochets. Des feuillages légers garnissent et enlèvent ce que l'ensemble pourrait avoir d'un peu sec. Des cigales appliquées sur le cercle font un curieux effet avec leurs ailes étendues et ajourées, laissant passer la lumière.

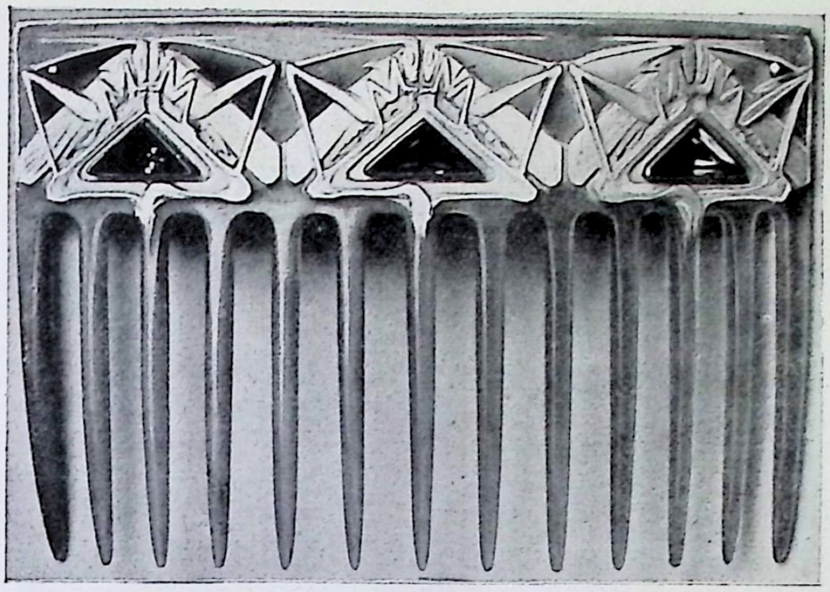
Enfin, du même artiste, un papier de garde où des cigales sont posées sur des branches d'olivier est destiné à un livre de Mistral ; ces deux emblèmes de la Provence forment un bon ensemble ornemental.

Je ne suis certes pas qualifié pour présenter l'étude de mante religieuse, ni les applications qui en découlent. Qu'il me soit seulement permis de parler un peu de l'insecte, l'un des plus étranges et des plus caractéristiques de nos climats.

Le Prega-Diou des Provençaux, le Prie-Dieu est aussi le Prophète des anciens Grecs. D'où vient que la mante religieuse possède

des appellations aussi bizarres ? De son attitude, simplement.

De couleur verte, se confondant avec le feuillage, la mante attend des heures entières, avec une patience inlassable, le passage d'un menu gibier. Car ces doux noms cachent le véritables caractère de ce carnassier redoutable. Le buste relevé et droit, dans une attitude réfléchie, ses longues pattes ravisseuses repliées et jointes, la mante a l'air, en vérité, d'être en prière. Mais que vienne à passer un moucheron, les longues pattes s'étendent, et les crocs dont elles sont hérissées harponnent au passage le malheureux insecte, dévoré tout vivant.



Peigne R. LALIQUE

Qu'un adversaire de forte taille se présente, la mante ne recule pas. Mais pour effrayer l'ennemi, elle se transforme instantanément en une sorte de petit dragon terrible, épouvantable. Le buste est rejeté en arrière, les pattes ravisseuses écartées laissent voir les taches noires et blanches qui en constellent la face interne, l'abdomen est recourbé, les ailes supérieures sont allongées horizontalement, alors que les inférieures se dressent. Vraiment, l'insecte prend alors une posture étrange, féroce et fantastique. Nous l'avons représenté ainsi, et avons utilisé cette pose caractéristique pour en composer un peigne diadème.

Ajoutons cependant que chez cet insecte, la tête triangulaire est mobile et donne une véritable expression à son propriétaire.

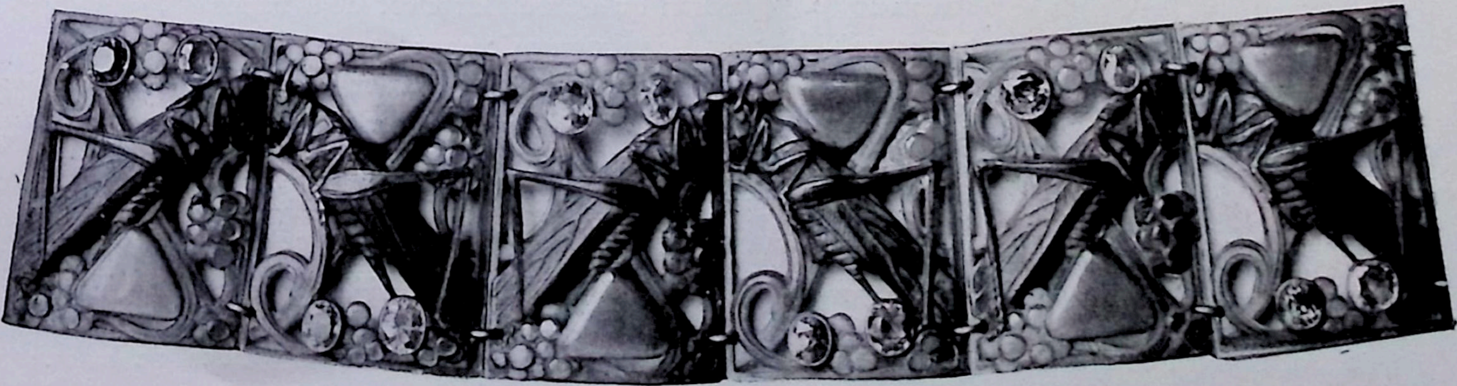
M. Lalique introduit souvent dans l'ornementation de ses bijoux des insectes, la sauterelle entre autres. Inutile de dire qu'il en tire un parti excellent.

Le peigne et le collier que nous reproduisons ici en donnent la preuve.

M. Grasset a choisi un insecte qui peut, à première vue, paraître inutilisable, mais dont les formes caractérisées sont cependant bien ornementales. Il nous représente en effet les punaises des bois. On voit le parti qu'a su tirer l'artiste de cet insecte, et en quels excellents motifs ornementaux il a su l'interpréter. Céramique et papier, bijoux et bois sculpté nous montrent les transformations si décoratives auxquelles il a su plier la nature. Ses dessins parlent d'eux-mêmes, et des commentaires sont inutiles ici.

Voici, rapidement indiquées, quelques ressources ornementales fournies par l'insecte. Nous aurons à y revenir dans un prochain article, et à nous y étendre plus longuement.

M. P.-VERNEUIL.



R. LALIQUE



Auguste Lepère

Peintre-Graveur





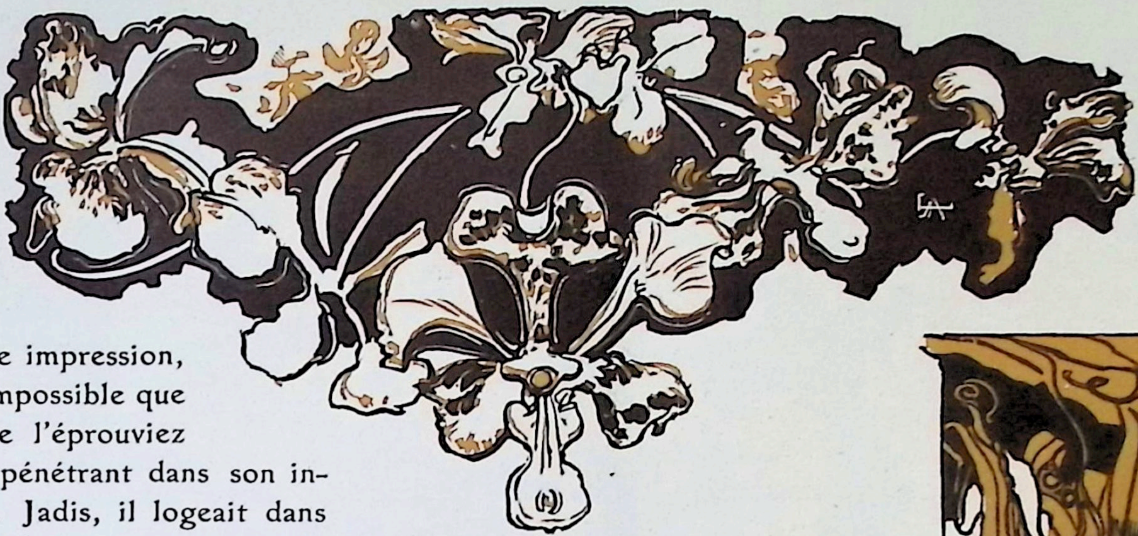
Connaissez-vous Lepère? Ce n'est pas une physionomie qui court les rues. A vrai dire on ne le rencontre guère sur les boulevards, aux premières des grandes expositions ou dans le brillant cortège des enterrements célèbres. On ne le découvre pas davantage dans les antichambres des ministères où tant de ses confrères viennent prudemment préparer leurs petites affaires et chauffer leur gloire. On connaît assurément beaucoup mieux l'œuvre que l'artiste. Il vous dira lui-même que c'est l'essentiel et il aura raison. L'œuvre appartient à tout le monde, à tous ceux pour qui elle est faite; l'artiste appartient exclusivement aux siens. Mais on est heureux et fier d'être du nombre de ses familiers, car l'homme vaut l'artiste, s'il est possible de concevoir quelque dissociation entre eux. L'œuvre n'est-elle point, d'ailleurs, toujours l'image de l'homme!

C'est donc une figure peu banale. Oh! je déclare tout de suite qu'il ne présente absolument rien d'excentrique ni dans la tenue, ni dans la manière de vivre, ni dans les idées. Il est au contraire comme tout le monde, ce qui suffit peut-être à le distinguer. Nulle habileté savante pour attirer l'attention et appeler le succès, mais, non plus, nulle apparence rébarbative, nulle allure intransigeante de révolté, ce qui est une autre forme de l'habileté.

Lepère est exactement le type de l'artiste d'autrefois qui s'avouait plus artisan qu'artiste. Et c'est déjà reposant, dans un temps, où le moindre raboteur de parquets, le moindre colleur de tentures a une esthétique, d'entendre parler près de soi de métier ou de travail tout bonnement. Jadis les braves gens qui se respectaient laissaient ce nom d'artiste aux cabotins ou aux merlans et ils se faisaient appeler simplement : peintres, sculpteurs ou graveurs, suivant leur état. Mais nous avons changé tout cela.

Départ pour le Salon
Extrait de " la Grande Dame "

Lepère est donc le type parfait du faiseur d'images d'autrefois, adorant son métier, lui donnant tous ses jours, y puisant toutes ses joies et toutes ses forces et au besoin les consolations nécessaires aux heures rudes de la vie; il est le maître, parvenu aux plus hauts grades de sa corporation, qui, l'existence modestement assurée, se donne enfin la satisfaction de faire son affaire comme il la comprend.

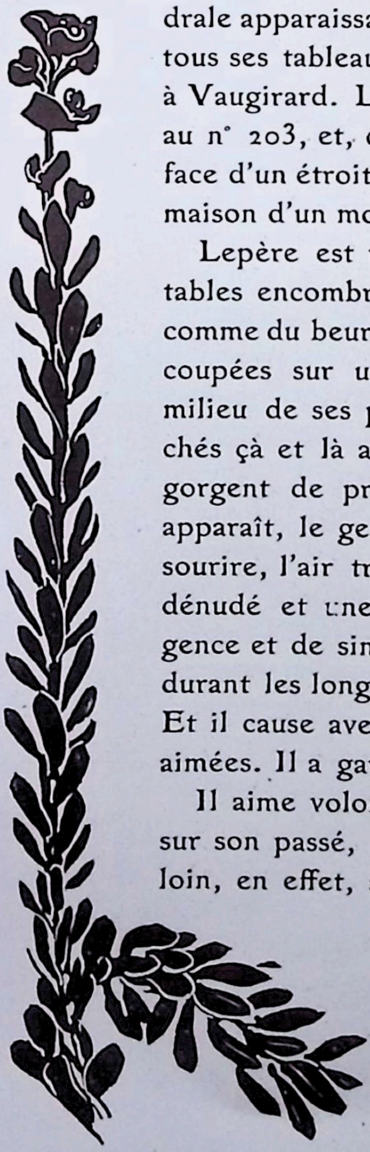


Cette impression, il est impossible que vous ne l'éprouviez pas en pénétrant dans son intérieur. Jadis, il logeait dans une vieille rue qui avait gardé toute sa couleur ancienne et où il semblait que ce Parisien de Paris fût vraiment à sa place : la rue Chanoinesse, méconnaissable aujourd'hui dans ses lourds immeubles banals, d'où jadis il découvrait cette belle croupe ailée de Notre-Dame. L'auguste cathédrale apparaissait alors en amie ou en patronne à l'horizon de tous ses tableaux ou de tous ses bois. Depuis, il a dû émigrer à Vaugirard. Là, presque au bout de Paris, vous vous arrêtez au n° 203, et, derrière une première cour, vous vous trouvez en face d'un étroit pavillon précédé d'un jardinet qui ressemble à la maison d'un modeste percepteur d'une petite ville de province.

Orchidées. Tête de chapitre pour l'ornementation en couleurs de " A Rebours ". Edition des Cent Bibliophiles



Népenthès
Extraits de " A Rebours "



Réveil-matin, extrait de " A Rebours "

Lepère est tout en haut, dans son atelier, au milieu de ses tables encombrées de petits carrés de buis aux tranches jaunes comme du beurre, et d'instruments d'acier aux poignées rondes, coupées sur un segment pour les empêcher de rouler; au milieu de ses peintures, de ses dessins ou de ses cuirs, accrochés çà et là avec les souvenirs d'amis, de ses cartons qui regorgent de précieux documents, et de ses presses. Il vous apparaît, le geste accueillant, le visage éclairé d'un charmant sourire, l'air très jeune malgré ses cheveux gris et son front dénudé et une expression très ouverte de bonté, d'intelligence et de simplicité. Il cause abondamment comme tous les silencieux qui accumulent, durant les longues heures de travail solitaire, une foule de réflexions et d'observations. Et il cause avec vivacité, avec chaleur et avec couleur de tout ce qui touche aux choses aimées. Il a gardé le même enthousiasme qu'aux premiers jours.

Il aime volontiers, comme il arrive en descendant l'autre pente de la vie, à revenir sur son passé, ce passé déjà si long par les œuvres qui l'ont rempli. Et elles sont déjà loin, en effet, ses origines, car il faut remonter jusqu'en 1870 pour trouver son premier Salon. Il exposait alors comme peintre, et ce n'est même qu'en 1876 qu'il commence à exposer comme graveur. Car longtemps la gravure ne fut entre ses mains qu'un gagne-pain, et sa première ambition, ainsi que son dernier désir, est de faire de la peinture; et c'est ce qui explique la nature de son talent de graveur.

Né à Paris en 1849, Auguste Lepère est, comme on sait, fils du sculpteur Alfred-Edouard Lepère. S'il fit son apprentissage de

graveur près de l'anglais Smeeton, son père fut en réalité son seul maître. Mais il avait l'œil ouvert, éveillé, et non point seulement sur les apparences du dehors qui, à travers ses promenades et ses courses, amusaient son imagination avide d'images, mais sur les images mêmes données par les autres. Et il avait, assurément, été frappé sans qu'il puisse aujourd'hui peut-être reconnaître comment, par tous les petits romantiques ou suivants du romantisme, Isabey ou Hervier, si pittoresquement impressionnés ; il le fut aussi lorsque, travaillant pour *le Monde illustré*, *l'Illustration* et autres publications similaires, il eut à graver les dessins d'Edmond Morin ou de Vierge.

Comme peintre, si vous écoutez Lepère, il vous dira qu'il n'a encore rien fait. Vous n'êtes certainement pas obligé de le croire, mais vous avez le droit de l'attendre, et il ne trompera ni ses espérances ni les nôtres. Nous savons, néanmoins, quelles riches et belles qualités de franc et robuste coloriste il a su associer avec un rare sentiment des effets lumineux et atmosphériques.

C'est partout un peintre qui n'a pu échapper encore à la glorieuse servitude que lui a créée un métier dans lequel il est passé maître.

Ornements extraits de "A Rebours"

Il est devenu, en effet, le plus extraordinaire graveur sur bois ; les virtuosités les plus subtiles du métier n'ont plus de secrets pour sa main, alerte, vive, nerveuse, qui se joue de toutes les difficultés, qui rivalise avec tous les autres modes d'expression de l'estampe et qui défie jusqu'à la peinture. Et, ce phénomène se produit juste à l'heure fatale où la gravure semblait condamnée par la découverte et l'emploi, chaque jour plus activement répandu, des procédés photographiques.

L'une des formes les plus irrémédiablement atteintes de cet art était surtout la gravure sur bois. L'eau-forte, la lithographie gardaient encore quelque force grâce à leur prestige d'arts indépendants ; mais le bois, lui, le bois, jusqu'alors n'avait pas vécu de sa vie propre ; il



Dans le quartier juif à Amsterdam. Pointe sèche

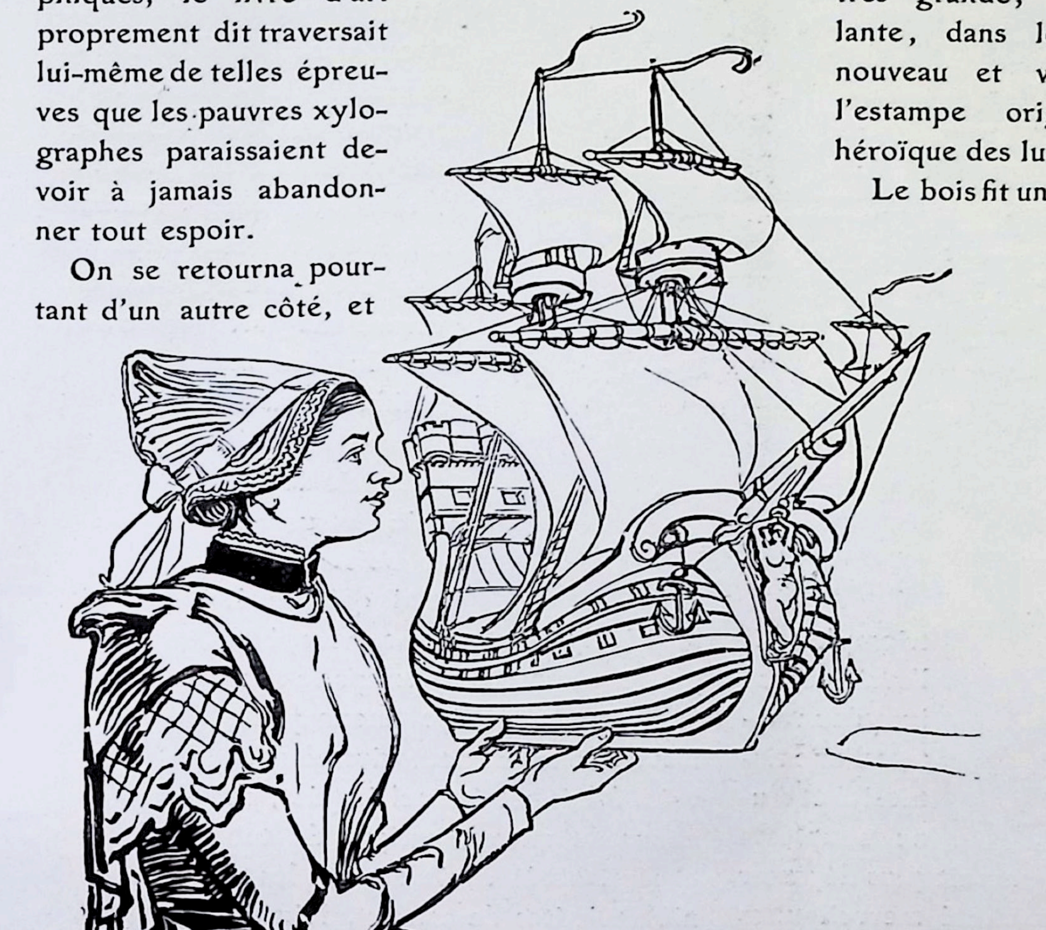
n'avait jamais cessé d'être asservi à la typographie et tandis que le livre courant, la revue, le journal, le magazine, tout ce qui avait fait vivre le bois jusqu'à ce jour, l'abandonnaient totalement pour adopter les procédés photographiques, le livre d'art proprement dit traversait lui-même de telles épreuves que les pauvres xylographes paraissaient devoir à jamais abandonner tout espoir.

On se retourna pourtant d'un autre côté, et ce fut un spectacle admirable. Le bois se fit indépendant à l'instar des autres modes de la gravure et prit sa place très large, très grande, très brillante, dans le monde nouveau et vivant de l'estampe originale, dernier avatar héroïque des luttes de la gravure.

Le bois fit un effort pour se développer dans son caractère propre, à l'abri des imitations de la gravure sur cuivre; le bois se retourna du côté de son passé antique et savoureux et prit conseil de l'Extrême-Orient; le bois fit, enfin, appel à la couleur. Il avait donc trouvé, au sein même de la plus forte crise qu'il ait subie, les éléments féconds d'une existence nouvelle.

Son champion le plus actif, le plus vaillant, son chef et son porte-étendard à la fois, fut Lepère. Il résume en lui l'histoire de la gravure sur bois depuis trente ans. Et ce qui fait l'originalité de sa physionomie dans cet art propre, ce n'est pas seulement qu'il y a été l'artiste le plus complet, le plus libre, le plus audacieux et le plus vivant, c'est aussi qu'il y a poursuivi une carrière, en apparence paradoxale et contradictoire, mais qui témoigne de la sûreté de son intelligence artistique et de son jugement.

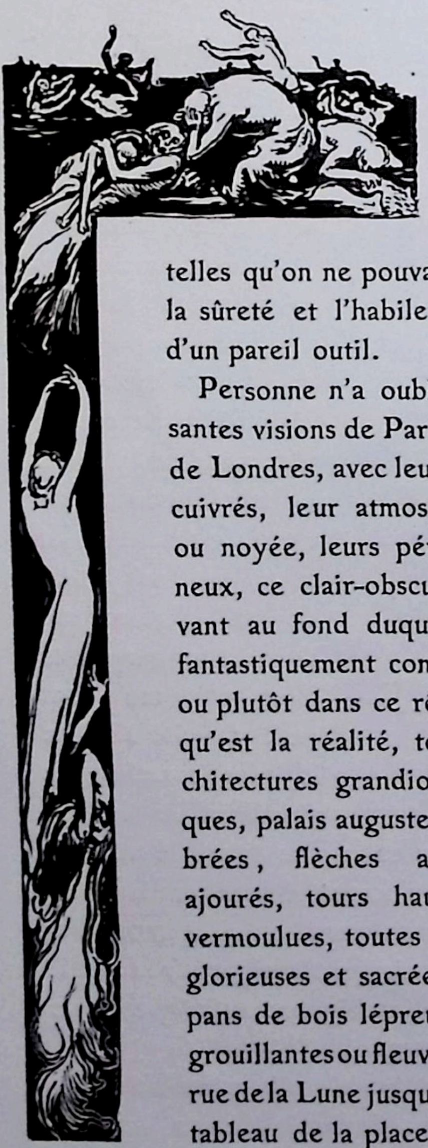
En effet, alors que le bois d'illustration jouissait de ses derniers



Reliure pour "Nantes en 1900". — Appartient à M. Lotz-Brissonneau



Environs de Nantes, extrait de " Nantes en 1900 "



Extrait de " A Rebours ".

triomphes, il l'avait poussé jusqu'aux termes d'une virtuosité et d'une souplesse telles qu'on ne pouvait plus dépasser la sûreté et l'habileté merveilleuses d'un pareil outil.

Personne n'a oublié ces étourdissantes visions de Paris, de Rouen ou de Londres, avec leurs ciels brouillés, cuivrés, leur atmosphère brumeuse ou noyée, leurs pétillements lumineux, ce clair-obscur vivant et mouvant au fond duquel se dressaient fantastiquement comme dans un rêve, ou plutôt dans ce rêve incomparable qu'est la réalité, toutes sortes d'architectures grandioses ou pittoresques, palais augustes ou bâtisses délabrées, flèches aiguës, clochers ajourés, tours hautaines, baraques vermoulues, toutes les vieilles pierres glorieuses et sacrées, tous les vieux pans de bois lépreux et déchus, rues grouillantes ou fleuves agités, depuis la rue de la Lune jusqu'à l'extraordinaire tableau de la place de Westminster.

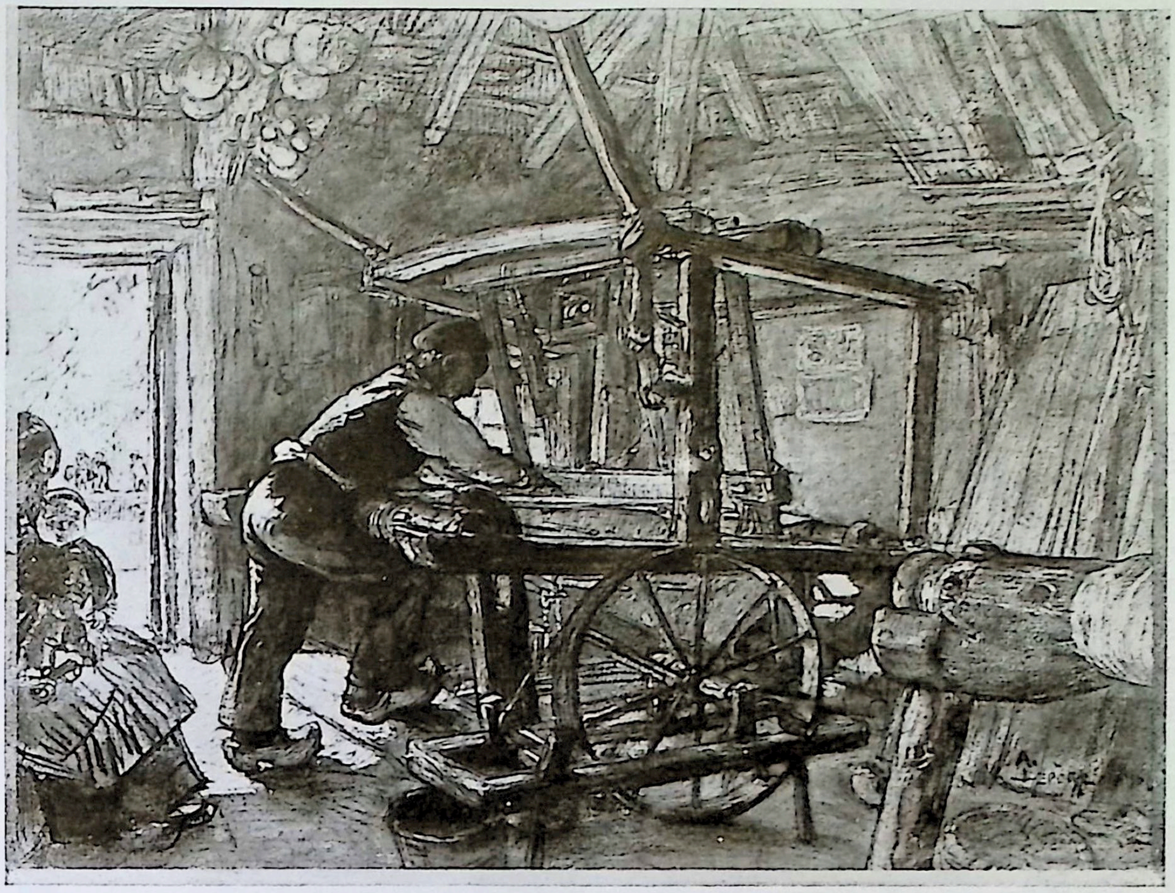
Le premier, alors que la revue ou le livre commençaient à abandonner le bois en faveur du « procédé », il avait conçu les magnifiques estampes indépendantes dont les plus beaux types sont le *Marché aux pommes*, la *Cathédrale de Rouen*, et cette vue de Westminster dont nous parlions plus haut. Il lui assurait ainsi un summum de faculté expressive qui attribuait à ce mode spécial de la gravure une portée égale à celle des plus brillantes manifestations de la gravure sur métal.

C'était donc une vraie résurrection du bois et, pour celui qui en était le principal auteur, pour Lepère, la gloire et en même temps le succès, qui est la gloire monnayée. Il n'avait donc qu'à poursuivre dans cette voie. Mais cet éternel inquiet, chercheur de mieux, curieux de toutes choses, après avoir atteint les dernières limites de son art, loin de se montrer satisfait et d'exploiter avec à propos cette veine heureuse, semblait plutôt déçu et désenchanté. Comme son vieil ami Bracquemond, dont les encouragements et les conseils ne lui avaient fait jamais défaut, il cherchait à tromper ses inquiétudes sur divers autres sujets à côté. Le peintre, qui ne dormait que d'un œil, n'avait jamais manqué une bonne occasion de se réveiller, mais bientôt on le voyait apparaître sous diverses autres incarnations plus ou moins imprévues, tantôt céramiste, tantôt ciseleur et décorateur de cuirs, tantôt aqua-fortiste.

Cependant, sauf pour la peinture et surtout pour l'eau-forte, auxquelles il continua à porter un attachement plus suivi, tout cela ne fut guère



Extrait de " A Rebours



Intérieur de Tisserand au Marais Vendéen (Dessin).



Extrait " de A Rebours ".

qu'un engouement passager, dans un moment d'humeur, d'inquiétude et d'attente.

Il reprenait bientôt le bois, mais pour rompre solennellement avec les habiletés vertigineuses de ses « teintes » et de ses « fac-similés » et il lui assurait une direction nouvelle, d'une part dans le sens des essais en couleur, de l'autre dans une voie tout à fait rétrograde, vers les primitifs tailleurs d'images du xvᵉ siècle. Les vieux Allemands et les vieux Français, ces austères et graves xylographes deviennent ses maîtres de prédilection. Il aime leur raideur et leur gaucherie, leur naïf embarras et il se plaît lui-même à champlever, non plus sur le buis, matière idéale, à la fois résistante et docile, mais sur la planche filandreuse du hêtre ou du sapin, aux densités inégales, avec le canif des aïeux pour tout instrument, des images vigoureusement cernées, avec de brusques oppositions de noirs et de blancs, d'ombres et de lumières, images violemment accusées, volontaires, frustes et un peu barbares.

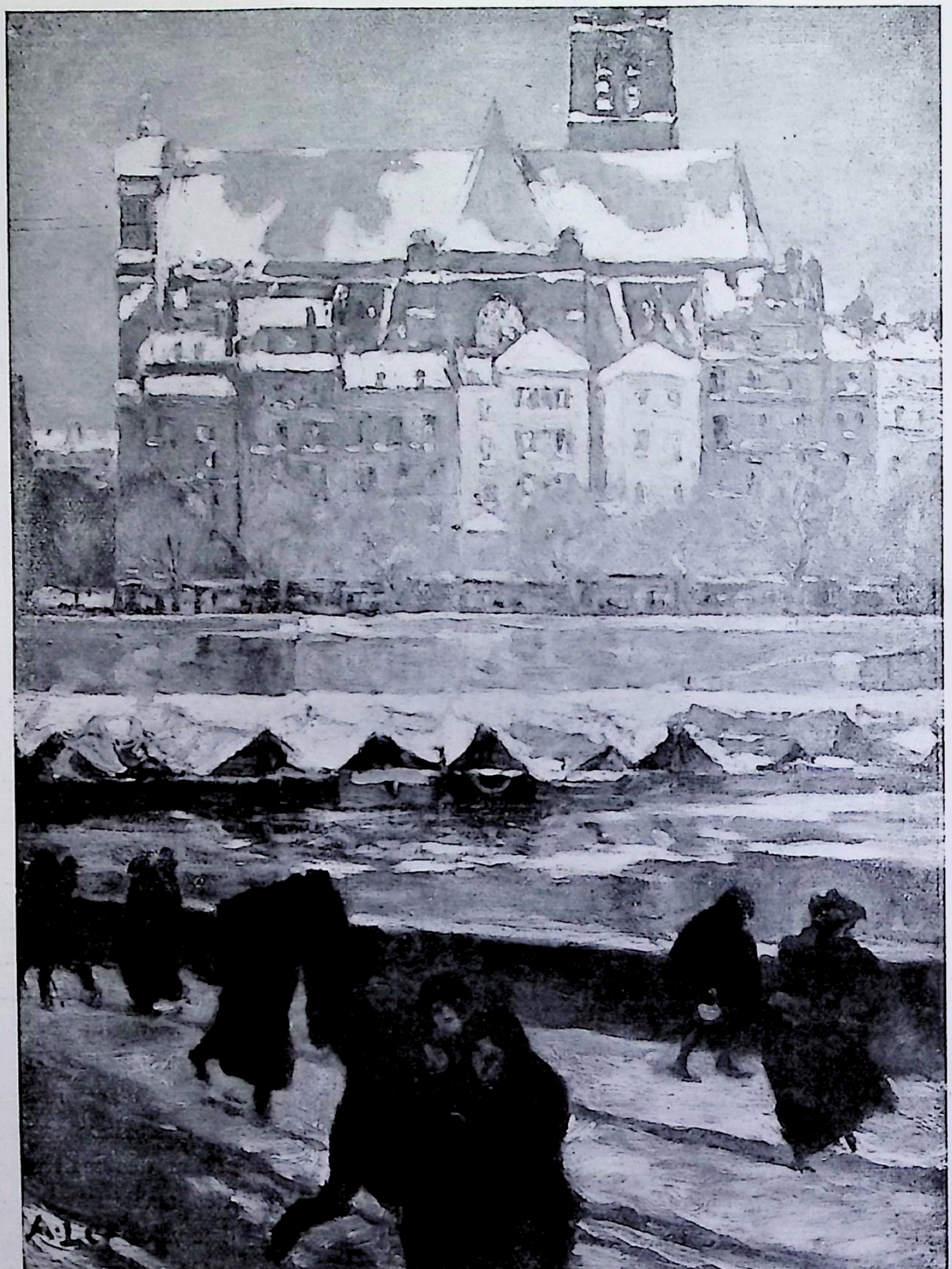


Extrait de " A' Rebours "

Dès ce moment lui prend une ambition parallèle : ramener le bois au livre, relever, refaire le livre d'art illustré dont le sort set si compromis. Encouragé dans cette nouvelle tâche, par des maîtres comme Bracquemond ou des amateurs comme H. Béraldi, il s'y emploie avec toute l'ardeur entêtée de sa nature et il fonde le précieux recueil de *l'Image*, limité d'avance à douze numéros, qui entraîne à sa suite amis, élèves, émules ou rivaux et dont le succès est pour lui un nouvel encouragement.

Au cours de cette période de recherches passionnées, de cette curieuse époque de transition d'un artiste déjà parvenu au plus haut point de son art qui retourne au commencement, qui veut se faire une jeunesse et une compréhension nouvelles, son style se modifie,

s'apaise, ou du moins perd de son âpreté un peu intolérante, de sa tension un peu combative pour combiner les ressources, un jour dédaignées, de son ancienne vision, souple, vive, pittoresque et hardie, avec les acquisitions récemment obtenues, c'est-à-dire ce sentiment profond, réfléchi et sûr du véritable esprit de la gravure sur bois, de son rôle expressif, de sa mission soit dans le livre, soit dans l'estampe décorative, enfin de son caractère propre qui la distingue ou de la gravure en creux sur métal, ou du dessin lithographique.



L'Eglise Saint-Gervais et le marche aux pommes (Peinture)

Déjà, à côté de bois frustes et violents, comme la *Prière*, dans le goût des incisions au canif de Valloton, *l'Image*, avec les pièces éparses de *Paris pittoresque*, faisait pressentir cette évolution qui s'affirme d'une façon décisive dans les plus récents ouvrages de l'artiste.

Ornement extrait de " A Rebours "

Ce sont, entre autres, *La Bièvre et Saint-Séverin*, avec le texte de Huysmans; *Nantes en 1900*, texte anonyme, publié par un des plus intelligents protecteurs de l'estampe, M. Lotz-Brissonneau, qui prépare à cette heure le catalogue des œuvres de Lepère, et *Paysages et coins de rue*, par Jean Richepin, plus quelques planches indépendantes.

Ornement extrait de " A Rebours "

Dans ces deux premiers ouvrages il unit fort heureusement sa vieille et éternelle passion pour le bois avec son *béguin* plus neuf pour l'eau-forte. Il les associe à son œuvre de restauration et de glorification du livre d'art. Il arrive même, dans la planche initiale, formant fron-

tispice, de son livre de *Nantes en 1900*, à combiner ensemble d'une façon assez imprévue, assez troublante et, au demeurant, très savoureuse, les trois préoccupations qui le travaillent : le bois, l'eau-forte, et la couleur; tour de force d'interprétation et de tirage qui, à la vérité, ne peut être considéré que comme une tentative tout exceptionnelle.



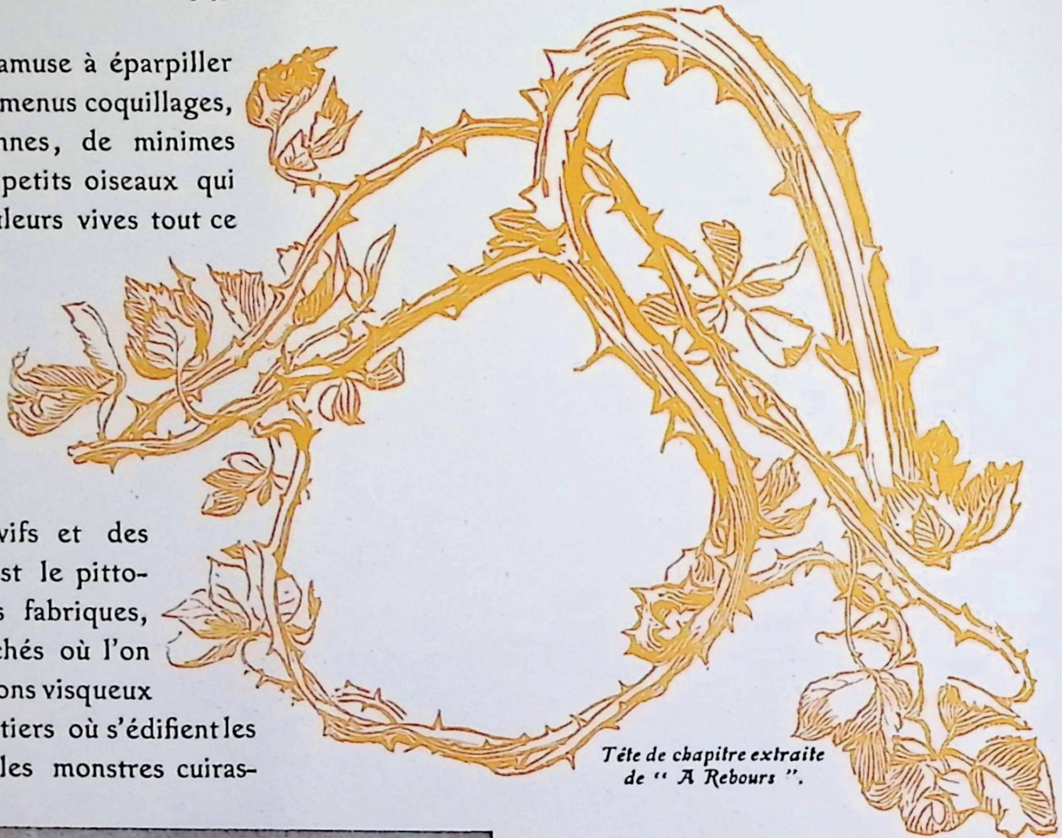
Aux Sables d'Olonne (Dessin)

Toutes ses eaux-fortes sont d'un beau et grave aspect. Le trait en est nettement écrit, d'une morsure profonde et décidée, à l'eau-forte pure, parfois au vernis mou, et, dans quelques-unes des pièces, les ombres sont noyées soit dans un léger travail de pointe sèche, soit dans des bains d'aqua-tinte d'effet surprenant, mais sans aucune apparence de préoccupation de métier, de virtuosité professionnelle. C'est la gravure conçue à la manière d'un véritable dessin sur cuivre, au trait ou lavé. Les fonds sont plus généralement obtenus d'un trait sûr, alerte, vif et léger quoique décisif; le clair-obscur est franc et lumineux et, bien que les figures soient un peu nerveuses et agitées, certaines pièces, d'une tenue très belle, d'un grand style simple, rappellent, avec leurs grandes réserves de blancs, leurs noirs intenses et bien placés, leurs architectures solidement assises, le souvenir de la pointe inimitable de Méryon.

Mais c'est dans le bois que nous le trouverons le plus lui-même. Sa main est plus à son aise avec le métier, de même que sa fantaisie se déploie en toute liberté sur les pages du livre, prenant ses coudées franches avec la justification, sans respect pour les marges, s'avançant familièrement au milieu des caractères, fraternisant avec le texte, tutoyant son collaborateur, l'écrivain. Tour à tour il nous présente de puissants et profonds tableaux ou de minuscules et précieuses vignettes? Que

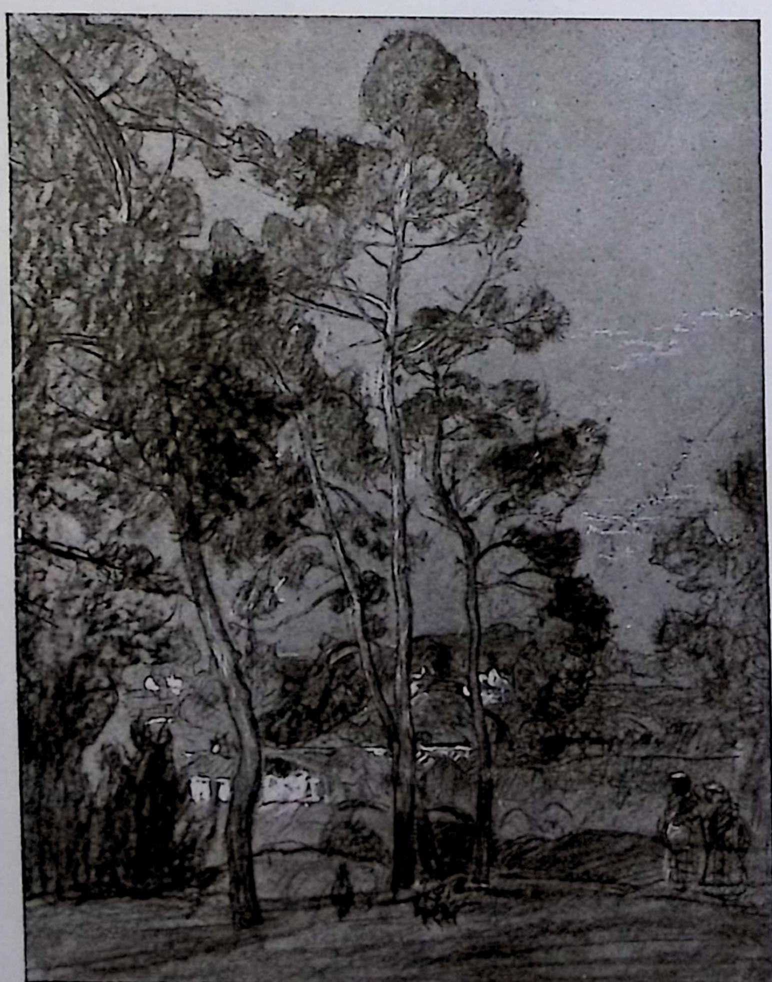
Ornement extrait de "A Rebours"

dis-je ? Son caprice s'amuse à éparpiller à travers le texte de menus coquillages, des algues lilliputiennes, de minimes fleurettes et de tout petits oiseaux qui pointent de leurs couleurs vives tout ce noir et ce blanc des pages, aux fleurons, aux culs-de-lampes, aux tirets, etc.



Tête de chapitre extraite de « A Rebours ».

Vendéen d'occasion, Lepère a tracé de la vie nantaise un spectacle des plus vifs et des plus attrayants. C'est le pittoresque du port, des fabriques, des usines, des marchés où l'on étale les tas de poissons visqueux et argentés, des chantiers où s'édifient les lourds paquebots et les monstres cuirassés ; ce sont les rues tortueuses et louches où s'aventurent les marins impatients qui débarquent ; c'est le spectacle du vaste fleuve et des canaux sillonnés par les vaisseaux, les chalands, les yachts, animés par le commerce et le plaisir.



Étude de Pins (Dessin rehaussé)

Ce livre est une belle œuvre dans l'œuvre de Lepère. C'est pourtant dans l'autre volume qu'il triomphe vraiment.

Ici, ce Parisien, fils de Paris, qui possède à fond sa ville natale dans son âme agitée et insaisissable et dans sa chair de vieilles pierres douloureuses, n'a plus à se contenir, à faire effort pour être sage. Bien mieux, il a pour compagnon de route et pour guide l'écrivain le mieux fait pour s'entendre avec lui, ce Huysmans sensitif, impressionnable, violent, expressif, qui remue avec une curiosité passionnée toutes les vieilles cendres encore chaudes du passé et fouille à travers les grouillements de la rue, tous les dessous extraordinaires de l'existence de cette immense agglomération humaine. Aussi pénètre-t-il, non plus, certes, avec sa verve et son humeur fine et gouailleuse de jadis, mais avec une compréhension plus sérieuse et plus haute, ce qu'il y a d'auguste, de tragique, de

déchu ou d'inquiétant dans la physionomie populaire du vieux Paris.

L'écriture de l'artiste est devenue en même temps singulièrement éloquente et forte. Plus psychologie intime de ces lieux et de ces personnages, si inconnus ou si méconnus, que nous passons chaque jour devant sans en soupçonner l'extraordinaire caractère. Il nous apprend à



La Procession de la Fête-Dieu à Nantes. — Fragment d'une planche en couleurs.

de teintes, de demi-teintes, de recherches subtiles d'atmosphères et de lumières comme autrefois. Il a mieux à faire que de s'amuser aux jeux des éléments; il veut rendre toute la regarder et à connaître notre ville. Aussi procède-t-il avec une extrême simplicité, par un travail au trait pur, dessinant nettement et sûrement les architectures, affirmant les

silhouettes, dégageant franchement les valeurs principales, au milieu de grands partis pris d'ombres et de lumières, de justes oppositions de noirs et de blancs, de savantes réserves du blanc du papier, « cet ardent foyer lumineux » suivant l'expression de Bracquemond, qui éclaire toute l'estampe. Et, dans ce nouveau dessin, dépouillé d'artifices et de coquetteries, dans ces effets très intenses de clair sur clair, il fait songer à maintes reprises, à Goya ou à Rembrandt.

Cette recherche du bois en couleur est chez Lepère une préoccupation qui n'est pas nouvelle et remonte à l'époque de la crise profonde qui a modifié son talent.

Il était stimulé dans cette voie par les chefs-d'œuvre en couleur que lançaient coup sur coup les maîtres lithographes : Chéret, Grasset, Lunois, et tous les metteurs en scène de l'affiche, infusant au public, aux amateurs, aux éditeurs, le goût rapide et passionné de l'image colorée.

On ne pouvait tenter la couleur sur le bois



Chanaan, planche extraite de « l'Image » parue en 1897.

Les *Paysages et coins de rues* n'ont pas, assurément, cette grandeur tragique. C'est un Paris pittoresque et ethnographique vu par un observateur optimiste, bienveillant et amusé, et non par un psychologue aigu et morose.

De plus, ici, un élément nouveau est introduit qui apporte ses facultés expressives propres : la couleur. Et, comme la couleur a été appelée l'élément féminin de l'art, elle offre, en compensation de l'austérité et de la force qu'elle retire, tout son charme, sa séduction, ses grâces animées.

sans songer aux Japonais. Comme son confrère Henri Rivière, Lepère se tourna avec intelligence de ce côté et leur demanda le secret de leurs à-plats doux ou éclatants, juxtaposés ou superposés, de leurs tirages transparents, de leurs papiers et de leurs encres, et il exécuta à l'origine plusieurs planches tirées sur Chine et imprimées à l'eau. Après cet essai, somme toute heureux, d'adaptation typographique, Lepère se sentit sollicité par le désir d'appliquer la couleur à de grandes estampes indépendantes, sortes d'importantes images décoratives

conçues, semble-t-il, moins pour l'obscurité des cartons que pour le jour des appartements à l'ornementation desquels elles pourvoyaient. Cette tentative comprend, entre autres essais, une *Bucolique moderne*, une grande *Procession de la Fête-Dieu*, qui réunit, devant le porche de la cathédrale de Nantes, le spectacle du bariolage le plus riche et le plus grave à la fois. C'est une pièce des plus remarquables.

Mais la plus heureuse application qu'il a faite du bois en couleur est encore la dernière, ce qui est toujours consolant pour un artiste, puisque c'est la preuve que, si haut qu'il se soit placé dans son art, il est encore susceptible de progrès. C'est, cette fois encore, une application au Livre.

Grâce à la bienveillance de la Société des Cent Bibliophiles, par l'intermédiaire de son président, M. Rodrigues, que nous remercions ici, nos lecteurs ont quelques échantillons de la décoration de cet ouvrage qui va bientôt paraître, pour disparaître entre un petit nombre de mains fortunées. C'est de nouveau, M. J. K. Huysmans qui est l'inspirateur de l'artiste. Et, à vrai dire, on ne pouvait faire un choix plus intelligent que celui de ce singulier livre *A Rebours*, si suggestif, si évocateur, si prodigieusement propre à faire naître un foisonnement d'images. Mais nul aussi n'était apte à les fixer dans leur richesse et leur variété que l'imagination aussi prodigieusement fertile de Lepère. On dirait ici que c'est une orgie d'images, si ce mot n'impliquait l'idée de désordre ; et on ne peut au contraire voir un livre d'une plus belle tenue. Mais Lepère s'est fait à la fois dessinateur, graveur, imprimeur et typographe et, sauf le texte et le papier, c'est lui qui a tout fourni. C'est ce qui explique ce caractère d'unité dans la richesse. Les spécimens que nous offrons, nous dispensent de descriptions pénibles et hasardeuses. On peut voir avec quel tact exquis, avec quel sens des nécessités décoratives de la typographie, Lepère a su tirer parti de la couleur. Et cette fois, plus de trace de timidité ou d'inquiétude, car le ton, si choisi qu'il soit, n'y est point prudemment rabattu, mais à l'occasion il sait résonner pleinement. C'est le triomphe du bois en couleur et du livre en couleur.

Est-ce à dire que ce soit là une formule définitive ? Lepère ne le pense pas. Cette fois encore il est allé jusqu'au bout de ce que peut donner son art dans une voie inexplorée. Mais, malgré tout, plus il va, plus il voit simple et plus il voit haut, il cherche de plus en plus ce que nous appelons « le style », ce qui n'est pas la perfection académique, mais l'expression simple et grande des choses, dépouillée de tout accessoire inutile, de tout appareil séduisant, de toute coquetterie trompeuse. Et il rêve de revenir purement et simplement au blanc et au noir. Mais pour satisfaire ce besoin inné de couleur qui agite perpétuellement son âme de peintre, il annonce qu'il n'ira plus cette fois par quatre chemins. Il reprendra, maintenant qu'il est enfin en mesure de le réaliser, le premier rêve de sa jeunesse. Il va faire de la peinture à l'huile. On sait déjà ce qu'il a été sous cet aspect. La dernière Exposition du Salon d'Automne a donné même des regrets au Luxembourg. En face d'une carrière si pleine d'imprévu et qui n'est pas près de se clore, nous devons nous arrêter sans conclure et terminer sur ce mot : Nous attendons.

Léonce Bénédite.



Tête de chapitre extraite de " A. Rebours "

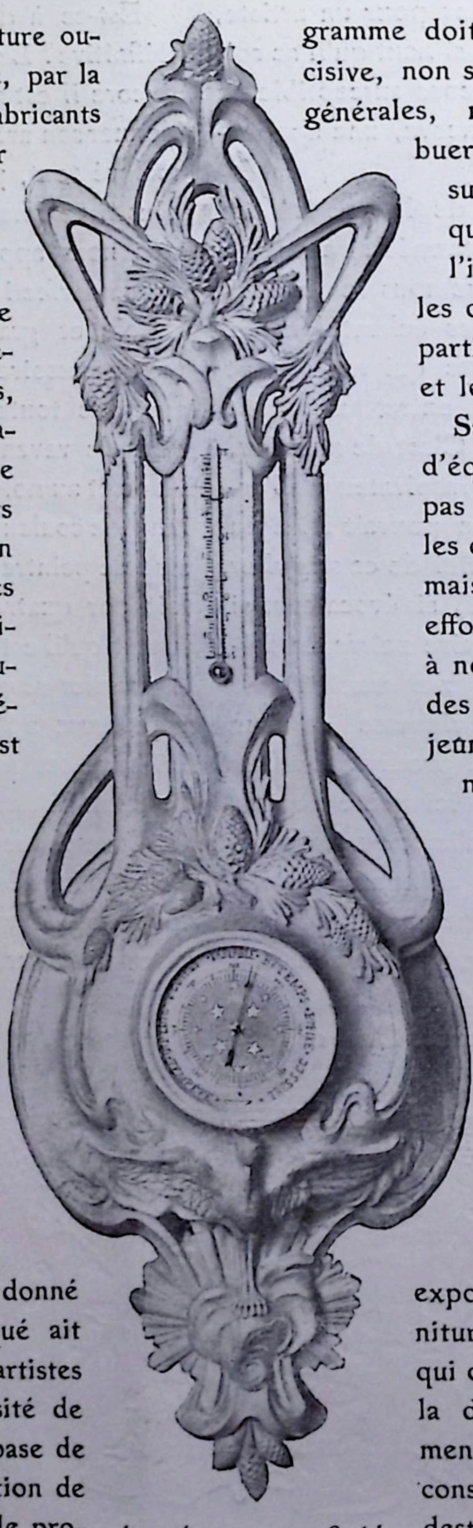
Concours de Sculpture

DONNÉ PAR

LA REUNION DES FABRICANTS DE BRONZES

LE concours de sculpture ouvert, chaque année, par la Réunion des fabricants de bronzes, a pour but de développer l'initiative des jeunes artistes sur les sujets familiers dans lesquels la figure n'intervient que comme un élément de décoration et n'est pas, comme cela a lieu pour la statuaire, l'objet principal. Toute liberté est laissée aux concurrents pour le choix des sujets, mais on leur demande avant toutes choses de tenir compte, dans la composition, de la technique particulière au métal, car l'un des mérites de leurs ouvrages, c'est d'être exécutables, et la préoccupation qui naît de l'exécution possible est pour eux une excellente garantie contre les écarts d'imagination qui les entraîneraient à chercher des formes incompatibles avec la fonte et la ciselure du bronze.

Le concours ouvert en 1903, a paru aux membres du jury supérieur aux concours précédents. Il semble que l'enseignement donné dans les cours d'art appliqué ait été suivi, et que les artistes comprennent enfin la nécessité de faire de la construction la base de la composition. La destination de l'ouvrage qui en constitue le programme doit influer d'une manière décisive, non seulement sur les dispositions générales, mais sur la valeur à attribuer aux détails dans l'ensemble, sur les rapports d'harmonie qui doivent en résulter, sur l'importance des reliefs, sur les oppositions à créer entre les parties enrichies par la sculpture et les surfaces laissées nues.

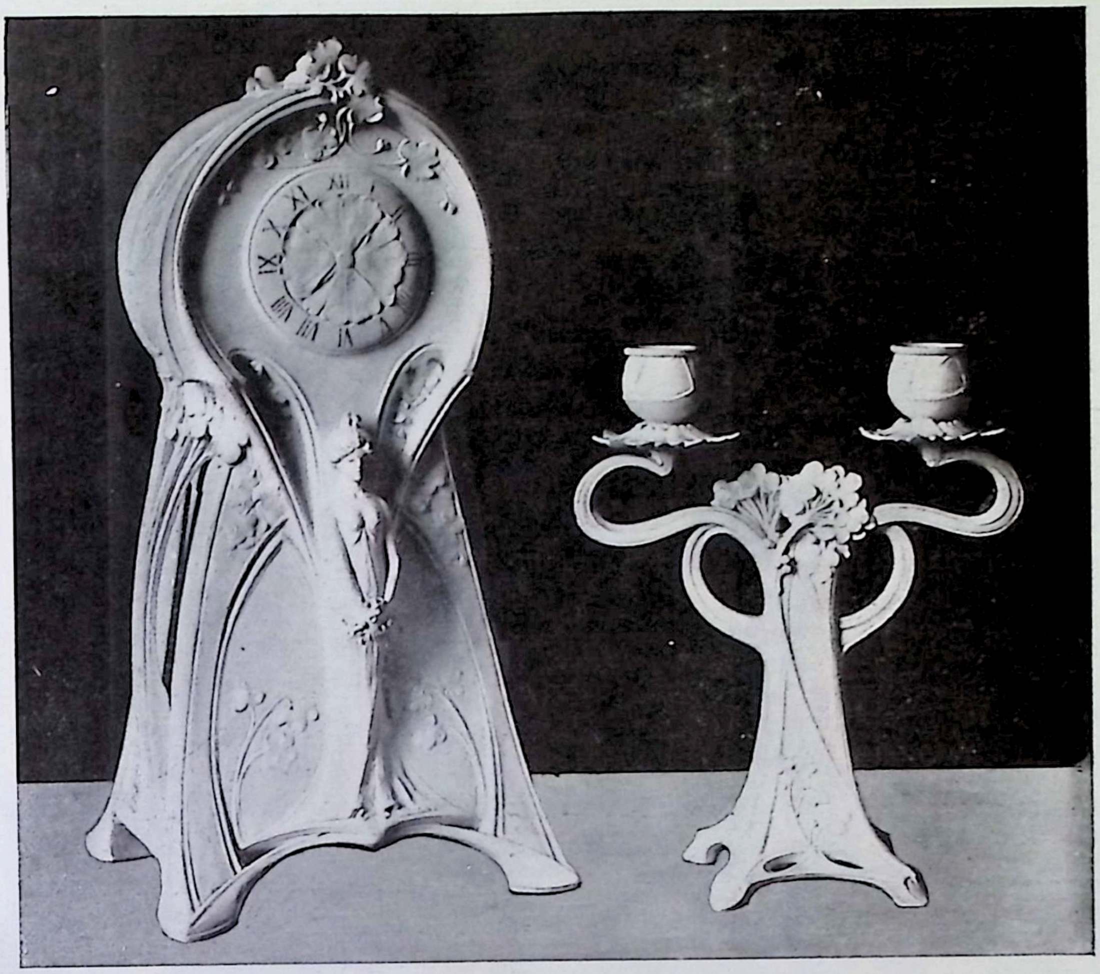


LÉON FRÉGOUT — *Cartel*

Sans doute, ces conditions d'équilibre et d'harmonie n'ont pas toujours été remplies dans les ouvrages exposés cette année, mais les jeunes artistes se sont efforcés de les réaliser, et il est à noter que, parmi les titulaires des récompenses décernées, les jeunes gens sont en très grande majorité. Sur dix prix d'argent, neuf sont attribués à des artistes dont le plus âgé a vingt-quatre ans et le plus jeune dix-huit. C'est la meilleure justification des cours de composition décorative ouverts dans ces dernières années.

La première récompense a été attribuée à l'unanimité à M. Moreau-Sauve, qui exposait une pendule avec sa garniture, et un vase. Il est de ceux qui ont le mieux compris le rôle de la décoration florale, très habilement adaptée à des lignes de construction commandées par la destination de chaque objet. Le

jury a regretté l'emploi insuffisamment justifié d'une petite figure sur la face de la pendule, et pour le vase, dont l'ouverture est décorée de fleurs de géranium, l'absence d'une ligne d'architecture servant d'appui aux fleurs un peu trop détaillées.

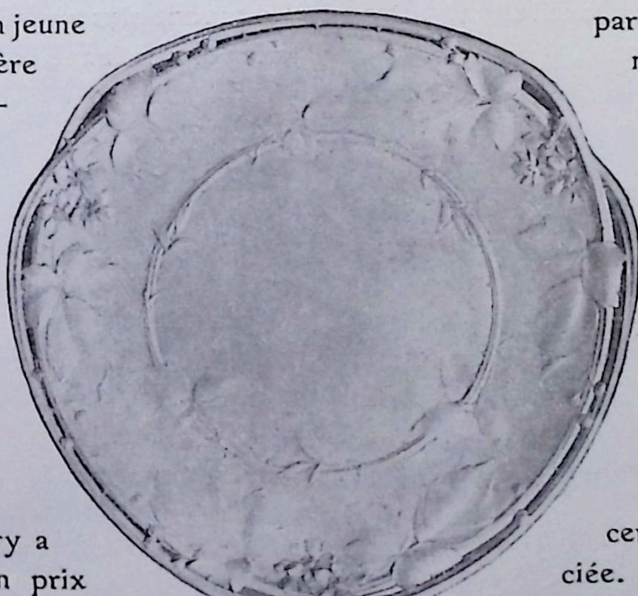


MOREAU-SAUVE

Une critique analogue a été faite pour le pied du vase, qui manque d'une mouluration simple pouvant donner un appui au décor floral. Mais le jury a loué sans réserve le flambeau à deux branches, et apprécié comme elle mérite de l'être l'utilisation des tiges de feuillage qui enrichissent les silhouettes et créent des ajourages d'un charmant effet.

M. Moreau-Sauve est un jeune qui se prépare une carrière intéressante s'il développe comme il convient ses qualités de constructeur. Le prix qui lui a été attribué est celui qui a été fondé par la Réunion des fabricants de bronze. Son attribution n'impose pas de limite d'âge.

Pour ce motif, le jury a retenu, lui attribuant un prix supplémentaire décerné par les fabricants de bronze, l'envoi de M. Paturaud (Félix), que son âge (trente-deux ans) aurait empêché de concourir pour l'un des prix de la fondation Didier.



PATURAUD

M. Paturaud exposait un plateau et une coupe, l'un et l'autre décorés par une interprétation du mûrier sauvage. La forme du plateau, dont le désaxement n'est pas très motivé, peut prêter à la critique; mais la coupe, dont les bords sont formés par les branches, tandis que les feuilles et les fleurs s'étalent délicatement sur le fond, est une œuvre de goût qui sera certainement très appréciée.

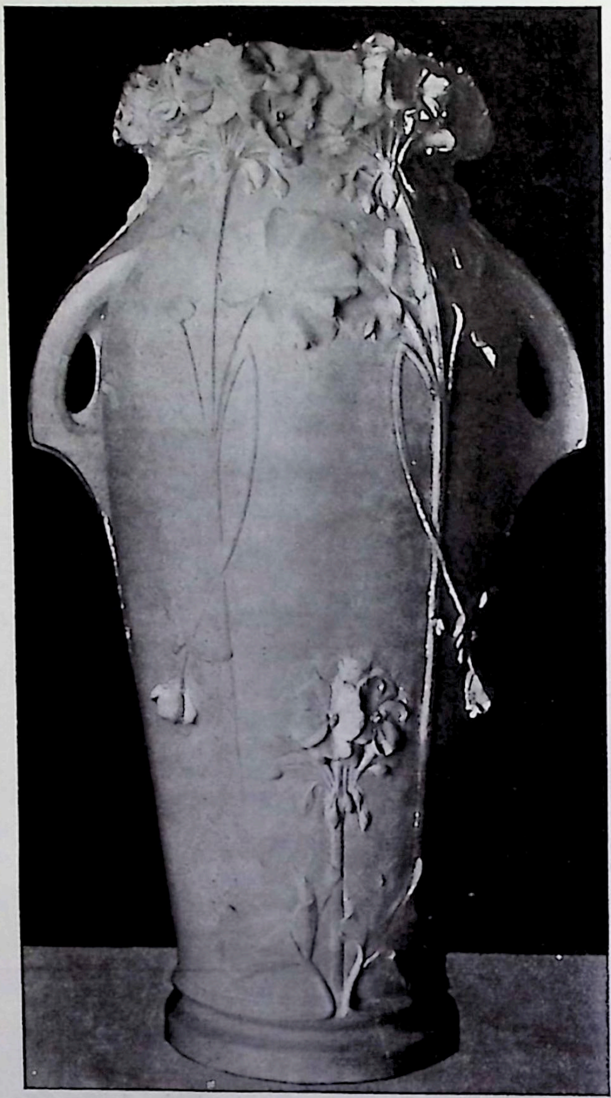
La fondation Didier, comprenant les prix suivants : un de

200 francs, trois de 100 francs et quatre de 50 francs, fixe une limite d'âge de vingt-huit ans, qui n'a d'ailleurs été atteinte par aucun des concurrents primés.

Le prix de 200 francs, le second dans l'ordre des récompenses, a été obtenu par M. Léon Frégout, pour un élégant cartel, dont les lignes harmonieuses résultent d'un enlacement de tiges laissant entre elles des parties ajourées. Le cadran, qui occupe la partie basse de la composition, gagnerait à être augmenté pour réduire la première gorge d'entourage, ce qui donnerait plus de valeur à la gorge extérieure.

On aimerait aussi à développer le motif de pommes de pin qui donne la richesse à la partie supérieure du cartel.

MM. Georges Leleu, Lucien Lelièvre, Edouard Dekeirel ont obtenu chacun un prix de 100 francs.

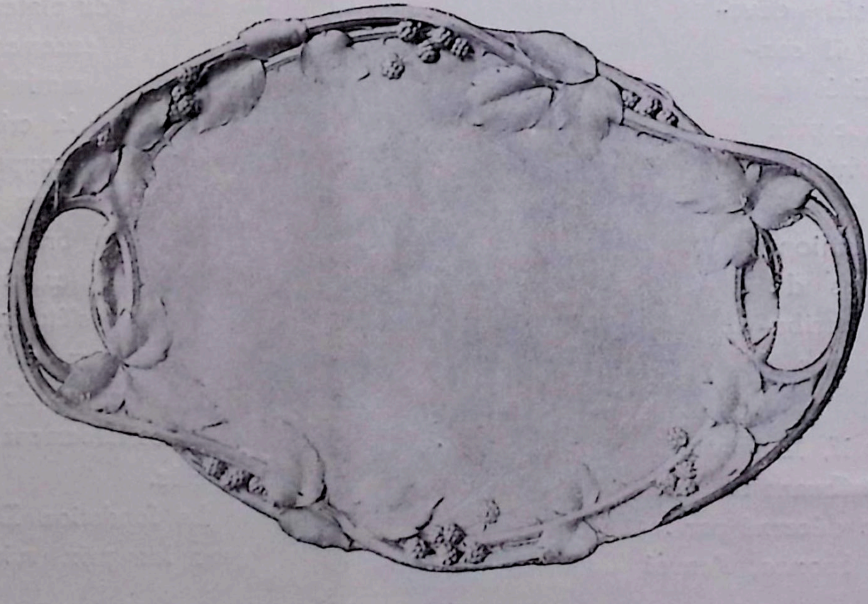


MOREAU-SAUVE

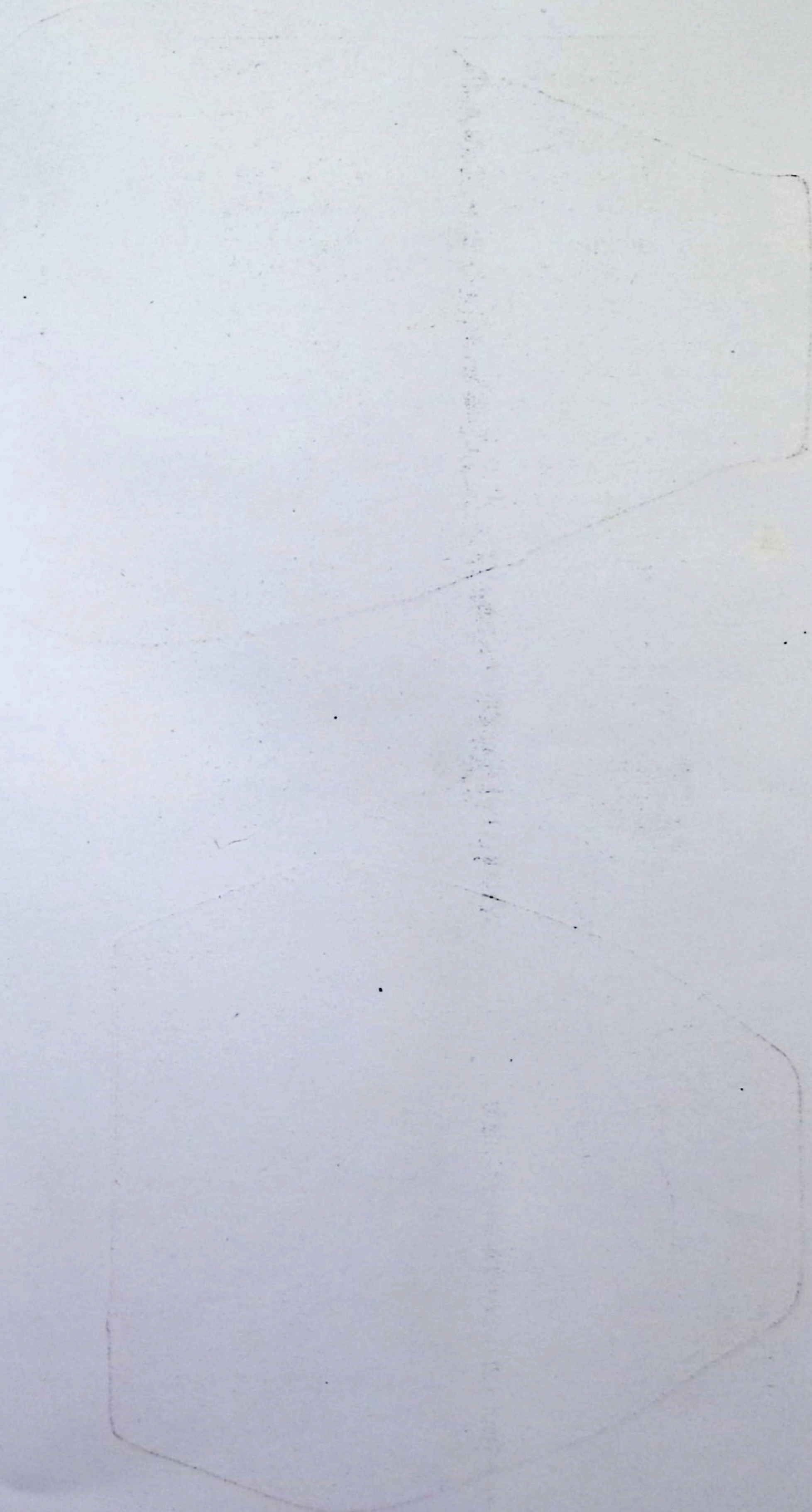
Les prix de 50 francs ont été attribués à MM. Antoine Borga, Jules Arnoux, Georges Cottin et Léon Binet.

Cette énumération suffit à indiquer l'intérêt du concours. Si l'on considère l'âge des concurrents, ce concours est plein de promesses, et le rapporteur du jury est heureux de constater avec ses collègues les progrès de la composition décorative, progrès qui seront d'autant plus rapides que les élèves développeront leur éducation artistique générale, et la complèteront par la connaissance de la technique de la matière qu'ils auront choisie. Il serait à désirer que l'exemple donné par la Réunion des fabricants de bronze fut suivi par les représentants d'autres industries et que l'initiative des jeunes artisans fût encouragée par ceux qui auront plus tard a mettre à profit leurs aptitudes professionnelles.

LUCIEN MAGNE.



PATURAUD



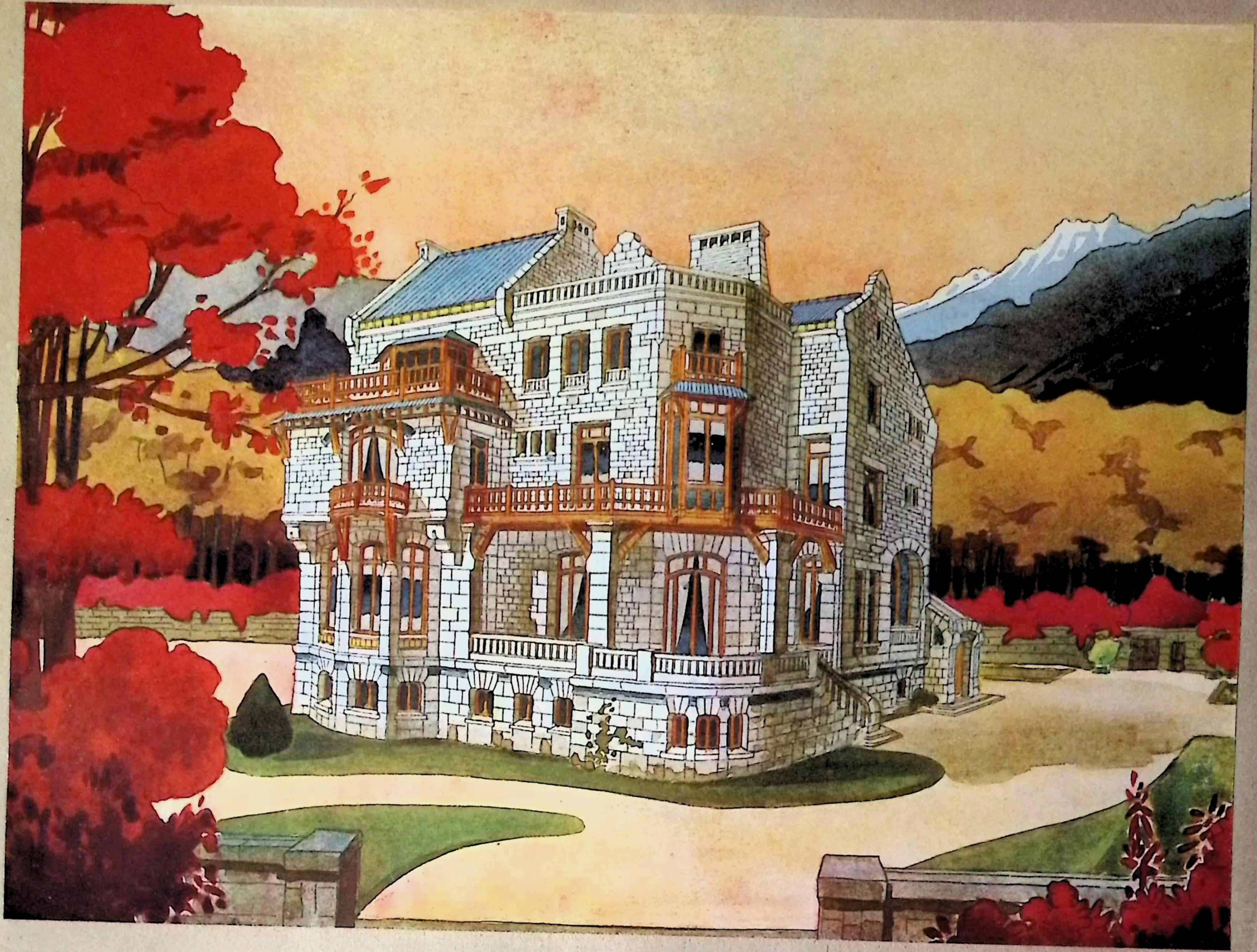


Tourrette

Vases en émail cloisonné



PRINCESSE A LA LICORNE (Bronze émaillé)
PAR ARMAND POINT.



Sauvage et Sarazin

Une Villa en Bretagne

L'Émail & les Émailleurs

Avant d'étudier les productions des émailleurs modernes, quelques indications sur ce que fut l'art de l'émail dans les siècles passés nous semblent nécessaires. Nous serons brefs, cependant, dans cet aperçu rétrospectif.

Émaux cloisonnés. — On peut les considérer à l'origine comme la simplification, à l'aide d'une matière fusible, du travail exécuté par le lapidaire sertissant dans l'or des pierres taillées en table et formant une sorte de mosaïque. Ils peuvent être considérés comme les plus anciens que nous connaissions. Les Égyptiens ont fabriqué des émaux cloisonnés; après de longs siècles d'intervalle, le procédé a été repris par les Byzantins (on en a des exemples dès le VIe siècle) qui l'ont transmis aux Occidentaux. En France, en Allemagne et en Italie, peut-être en Angleterre, on a fait des émaux cloisonnés du IXe au XIIe siècle environ. Puis ce procédé coûteux a été à peu près abandonné sauf par les orfèvres fabricants de bijoux. Ces derniers ont encore fait des émaux cloisonnés au XVIe siècle. Les émaux cloisonnés ont été généralement exécutés sur or ou sur argent, plus rarement sur cuivre, exceptionnellement sur fer.

On peut considérer les émaux filigranés qui ont été fabriqués du XVe au XVIIe siècle en Hongrie et dans toute la vallée du Danube, comme une extension du procédé du cloisonnage. Mais dans ce cas, les cloisons sont remplacées par des filigranes, et les émaux ne subissent pas l'opération du polissage.

Émaux champlevés. — Les émaux champlevés, ou en taille d'épargne, ont été connus de l'antiquité classique. On en a retrouvé en Italie, en Gaule, en Germanie, en Grande-Bretagne,



Fragment d'une châsse en cuivre champlevé et émaillé. Limoges, XIIIe siècle (Eglise du Chalard)

qui paraissent tous être antérieurs au IIIe siècle de l'ère chrétienne. Le procédé semble avoir

été abandonné ensuite pendant plusieurs siècles. Les premiers échantillons qu'on en rencontre en Occident ne sont pas antérieurs au IXᵉ siècle, et exécutés sur or, apparaissent comme une simple modification de la technique de l'émaillerie cloisonnée.

Le métal employé pour la fabrication des émaux champlevés a presque toujours été le cuivre, d'une épaisseur assez considérable.

Ce procédé peut donner des résultats très variés, suivant qu'on réserve les figures pour les faire se détacher sur un fond émaillé ou que, inversement, on émaille les figures qui se détachent alors sur un fond d'or. Les artistes des bords du Rhin et de la Meuse, au XIIᵉ et au XIIIᵉ siècle, les artistes de Limoges, aux XIIᵉ, XIIIᵉ et XIVᵉ siècles, ont excellé à tirer un très bon parti décoratif de ces procédés, mariés parfois, même dans les émaux sur cuivre, pour quelques parties peu importantes, avec le procédé du cloisonnage.

Les émaux translucides ou transparents n'ont guère été employés que pour la décoration des métaux précieux, or et argent.



Fibule en or ornée d'émaux cloisonnés, XIᵉ ou XIIᵉ siècle (Musée de Mayence)

Au point de vue technique, les premiers émaux translucides n'offrent pas de très grandes différences avec les émaux champlevés, car on les a appliqués d'abord à la décoration des fonds, les motifs de décoration ou les personnages étant réservés en métal apparent. Puis l'idée est venue aux émailleurs d'étendre ce système à la surface entière du monument, et ils ont été amenés à fabriquer, pour y appliquer des émaux transparents, de véritables bas-reliefs, dont les saillies peu accentuées sont aperçues par transparence à travers des émaux diversement colorés.

Ce système qui apparaît déjà en Italie à la fin du XIIIᵉ siècle, a été simultanément employé en France et en Allemagne pour la décoration des pièces d'orfèvrerie d'or et d'argent. Il n'a jamais été abandonné, et les joailliers et les fabricants de boîtes du XVIIIᵉ siècle le pratiquaient encore.

Dans les catégories des émaux translucides, il faut classer les émaux cloisonnés à jour, qu'on rencontre en France dès le XIVᵉ siècle, mais qui sont extrêmement rares. Ces émaux une fois terminés ont l'apparence de vitraux dans la masse desquels on aurait noyé des cloisons métalliques. Nous n'avons d'autres renseignements sur leur technique spéciale que ceux que donne Cellini : dans une caisse de fer, de la forme de l'émail qu'on voulait produire, on déposait à l'aide d'un pinceau une mince couche de terre, pour empêcher les adhérences de l'émail. Ensuite on déposait dans la caisse le dessin formé à l'aide de lamelles de métal, comme pour la fabrication des émaux cloisonnés. On chargeait d'émail, comme dans le procédé du cloisonnage, et après un certain nombre de cuissons, on avait une sorte de vitrail très épais, facile à détacher de la caisse de fer qui avait joué le rôle d'un moule, mais d'un moule auquel l'émail n'adhérait point. Ces émaux pouvaient ensuite être sertis comme des pierres sur des bijoux ou des pièces d'orfèvrerie.

Nous n'insisterons pas davantage sur l'histoire des émaux. Nous avons surtout à nous occuper ici des procédés techniques et des artistes modernes. Encore y trouverons-nous suffisamment à dire.

* * *

Favorisé entre tous les artistes, l'émailleur a pour traduire sa pensée une matière admirable, l'émail. A la puissance du ton, à la beauté de la matière, l'émail joint cette qualité rare et combien précieuse de pouvoir résister

victorieusement à l'action destructive des ans. Les émaux anciens nous en donnent la preuve.

Cette beauté de matière, cette résistance dont on s'émerveille, un poète, l'auteur d'*Emaux et Camées,* la chante dans un sonnet dédié à Claudius Popelin, maître émailleur :

Le temps efface l'Art avec un doigt trop prompt,
Et l'éternité manque à sa forme divine.
Le Vinci sous son crêpe à peine se devine,
Et de Monna Lisa l'ombre envahit le front.

Ce que nos yeux ont vu, bien peu d'yeux le verront.
On cherche au Vatican Raphaël en ruine,
Michel Ange s'éteint aux murs de la Sixtine ;
Comme Appelle et Xeuxis ils s'évanouiront.

Mais toi, mon Claudius, tu fixes ta pensée ;
Tel que l'ambre une fleur, l'immarcessible émail
Contre les ans vaincus abrite ton travail.

Des reflets de l'iris ton œuvre est nuancée,
L'ardente transparence y luit sur le paillon,
Et chez toi l'Idéal a toujours son rayon.

Quelle joie pour l'artiste d'exécuter son œuvre en une telle matière ! Quelle joie aussi de triompher du feu, auxiliaire précieux et trop souvent terrible !

Quelques artistes de la bijouterie moderne ont su remettre en honneur cette matière trop délaissée. Mais peut-être le public n'y sait-il pas démêler suffisamment les difficultés que l'artiste a su vaincre, ni les procédés qu'il a dû employer pour faire son œuvre. C'est ce que nous entreprenons de montrer ici, ne bornant pas cette étude à l'unique émaillage des bijoux, mais l'étendant surtout, au contraire, aux artistes tirant de l'émail seul l'intérêt de leur œuvre, complète en elle-même. Tel un beau cloisonné, ou un émail peint.

Nous étudierons successivement ces procédés divers, les faisant précéder, cependant, de généralités s'appliquant à tous.

* * *

Tous les métaux ne s'émaillent pas avec une facilité égale ; tous, même, ne peuvent pas s'émailler. L'or, l'argent et le cuivre, avec des qualités et des défauts variés, nous occuperont seuls ici. Le platine, le bronze, le fer sont d'un emploi plus difficile et moins fréquent.

L'or est le métal par excellence pour l'émailleur. Il lui prête son éclat et sa beauté de matière. En outre, à son contact, les émaux ne subissent aucune transformation fâcheuse, ce qui se produit trop souvent avec le cuivre, et surtout avec l'argent. Nous le verrons par la suite lorsque nous parlerons de ces métaux.

Quel que soit son titre, c'est-à-dire son degré de pureté, l'or s'émaille avec facilité. Cependant, le titre de 920 parties d'or fin sur 1000 de métal est la proportion la plus courante. Il va sans dire que, pour l'or aussi bien que pour les autres métaux, le degré de fusibilité des émaux doit être sensiblement inférieur à celui du métal qui les supporte. On cuit d'ordinaire à environ 800 degrés.

Mais ce qui fait employer l'or à un titre aussi élévé que possible, c'est que le cuivre qui y est à l'état d'alliage, en se raréfiant de plus en plus, diminue d'autant les chances d'insuccès.

En émaillage, la présence d'un corps oxydable, comme le cuivre ou l'argent, est toujours fâcheuse, car des réactions sont à craindre entre ce corps et les émaux, lors de la fusion de ceux-ci. Deux choses se produisent : ou l'émail dissout l'oxyde métallique que produit l'élévation de température sur le métal, oxyde qui colore l'émail ou modifie sa coloration primitive ; ou encore l'émail oxyde le métal même, et l'oxyde ainsi formé agit sur la matière émaillante.

C'est pourquoi l'or s'émaille d'autant mieux qu'il est plus pur et que, par là même, les réactions des émaux sur le cuivre de l'alliage sont moins à craindre.



FEUILLATRE *Vase argent émaillé*

Nous venons de voir ce qui se produit lorsque les émaux sont mis en présence de métaux oxydables. C'est le cas de l'argent et du cuivre. Mais cette coloration se borne souvent à la partie touchant le métal même. Les émaux opaques

en sont donc moins influencés que les émaux transparents. Du reste, on peut isoler le métal oxydable de l'émail colorant, et garder à celui-ci toutes ses qualités.

Voici donc quels seront, en général, les métaux que nous aurons à émailler. Il nous reste à voir, avant les procédés d'émaillage, ce que sont les émaux eux-mêmes.

L'émail est une substance vitreuse (dont nous verrons ensuite la constitution même), incolore ou colorée, opaque ou transparente, et qui appliquée sur le métal et chauffée avec celui-ci à température convenable, y adhère d'une façon parfaite.

L'émail se présente à nous sous trois aspects différents : transparent, translucide ou opaque. Lorsqu'il est transparent, il laisse apercevoir sous lui le métal, qui peut être lui-même travaillé. C'est alors que son emploi devient délicat, sur l'argent surtout, les défauts et les teintes provoquées par l'oxydation devenant nettement visibles. L'émail translucide se laisse traverser par la lumière, sans cependant laisser apercevoir sa matière intérieure. L'émail opaque, lui, ne se laisse pas traverser, et sa surface seule est visible. Chacune de ces qualités sera employée au gré de l'artiste et en vue de l'effet à produire.



FEUILLATRE — *Collier, émail translucide sur or*

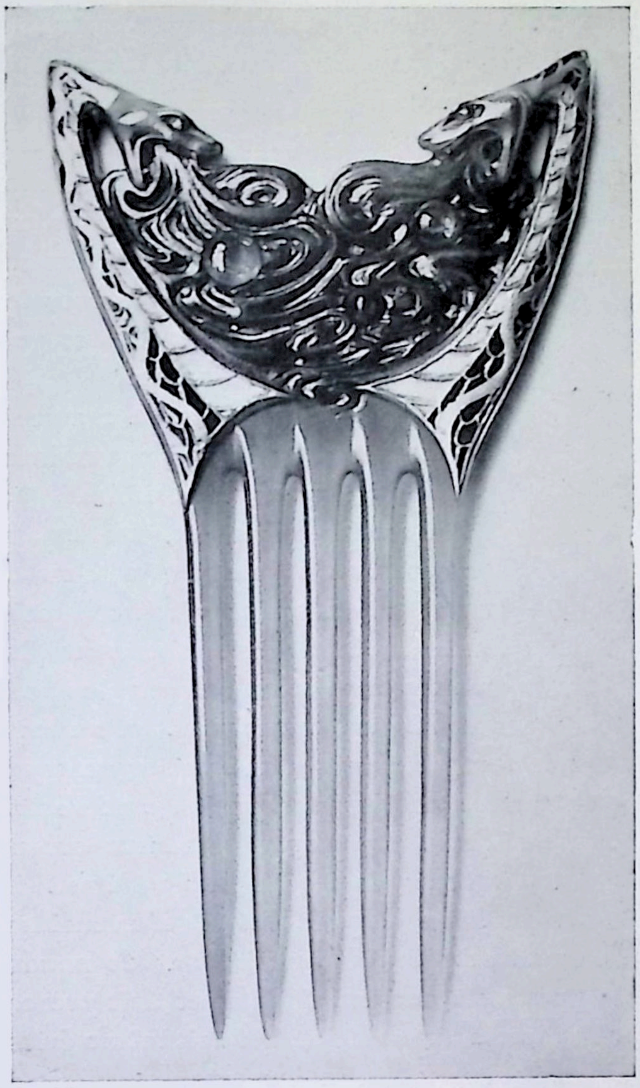
Mais quelle est la composition même des émaux ? L'émail, ou fondant, n'est autre chose qu'un verre incolore ; et tous les émaux ont pour base commune ce verre incolore, auquel l'adjonction de certaines matières communique des colorations diverses, ou même l'opacité.

Il va sans dire que nous ne pouvons ici entrer dans tous les détails de la fabrication des émaux. Cependant, nous l'indiquerons par quelques généralités.

L'émail en lui-même, ou *fondant*, verre incolore, peut être produit de façons différentes, les proportions des matières constitutives variant. En voici quelques-unes : silice : 3 parties ; minium : 2 parties ; azotate de potasse : 2 parties 1/2 ; — ou encore : silice : 3 parties ; minium : 5 parties ; azotate de potasse : 1 partie ; — ou encore : silice : 2 parties ; minium : 3 parties ; azotate de potasse : 10 parties ; — ou enfin : silice : 2 parties ; minium : 2 parties ; carbonate de soude ou de potasse : 1 partie. Ceci pour le cuivre et l'or. Pour l'argent, la fusibilité doit être augmentée.

On le voit, les proportions diffèrent suivant le résultat à obtenir par la suite. Mais, on ne saurait assez le répéter, c'est de la bonne constitution d'un émail que dépend la beauté d'une pièce émaillée.

Suivant sa constitution, un émail est dur ou tendre, c'est-à-dire qu'il fond à une tempéra-



FEUILLATRE *Peigne, corne et émail translucide*

ture plus ou moins élevée. S'il est d'un emploi moins facile, peut-être, l'émail dur doit cependant être préféré, comme résistant mieux à l'action destructive de l'air. Mais il va sans dire qu'il y a nécessité à n'employer pour un même travail que des émaux fondant à des températures sensiblement égales, de même qu'il vaut mieux n'employer ensemble, autant qu'il est possible, que des émaux à base commune.

Nous avons donc notre émail transparent et incolore, notre *fondant*. Nous le colorerons à notre volonté par l'adjonction d'oxydes métalliques, en proportions convenables, que nous fondons avec lui. Il est facile à comprendre que plus la proportion d'oxyde est forte, plus la coloration de l'émail est intense.



Cloisonné sur or

Nous donnons ici très brièvement un aperçu des combinaisons des divers oxydes et du fondant, ainsi que les couleurs qu'ils produisent.

Jaune. — Fondant : 10 parties ; chlorure d'argent : 1 à 2 parties. — Fondant : 4 parties ; oxyde d'antimoine : 1 partie. — L'oxyde d'urane donne aussi un beau jaune doré.



Rouge pourpre. — Fondant : 12 parties ; pourpre de Cassius : 1 à 2 parties. L'oxyde de cuivre, le chlorure d'or donnent encore de beaux rouges.

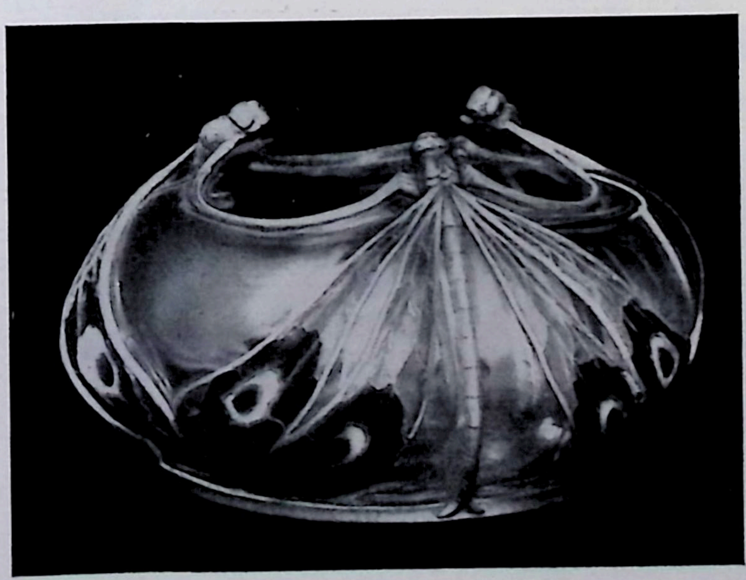
Bleu. — Fondant : 10 parties ; protoxyde de cobalt : 1 à 2 parties. Un mélange d'oxydes de cuivre et de cobalt en proportions convenables donne un bleu turquoise.



Vert. — Fondant : 10 parties ; sexquioxyde de chrome : de 1 à 2 parties. — Ou encore : Fondant : 30 parties ; oxyde noir de cuivre : 1 à 2 parties. — L'oxyde de fer donne lui aussi un vert bouteille.

Violet. — Fondant : 30 parties ; peroxyde de manganèse : 1 à 2 parties.

Un mélange d'oxydes de fer et de manganèse donne un noir ou un brun, suivant les proportions. D'autres corps, d'autres oxydes, sont aussi employés dont nous ne nous occuperons pas ici.



FEUILLATRE *Drageoir, argent et émail translucide*



HOUILLON *Cloisonné préparé avant la pose de l'émail*

Il convient de noter que l'opacité des émaux est souvent désirable. Elle s'obtient facilement en y ajoutant une quantité convenable d'acide stannique sous forme de *calcine*. Cette calcine est obtenue en calcinant un mélange de 100 parties de plomb pur avec 20 parties d'étain également pur.

Le mélange est agité sans cesse jusqu'à ce que le tout soit transformé en oxyde d'un jaune sale, ou stannate de plomb. On pulvérise celui-ci, on le lave, on le sépare des parties métalliques non oxydées. Il est prêt à l'emploi.

Pour rendre opaque le fondant, il suffit de remplacer le minium par une quantité appropriée de calcine. Ainsi, par exemple, pour 3 parties de silice, on ajoutera 5 parties de la calcine obtenue ainsi que nous venons de le dire, et 2 parties d'azotate de potasse. Le fondant opaque ainsi obtenu est ensuite coloré par addition d'oxydes métalliques.

Voici en quelques mots quelle est, dans ses grandes lignes, la fabrication des émaux. Mais nous ne pouvons nous étendre ici sur cette chimie spéciale. C'est l'art d'employer l'émail que nous étudions ici, et non pas l'art de le fabriquer.

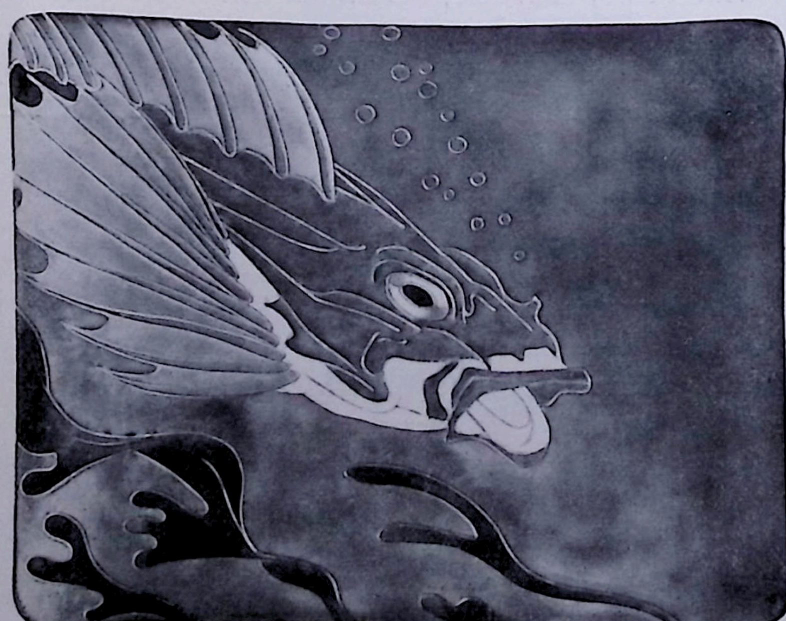
On doit regretter que souvent certains émailleurs se contentent trop facilement des seuls émaux se trouvant dans le commerce. Certes, ils sont une ressource indispensable, mais combien leur unique emploi restreint les richesses de la palette de l'artiste, que quelques recherches et de la persévérance enrichiraient rapidement. C'est ce que certains ont compris, et les résultats obtenus les ont largement récompensés des peines qu'ils se sont données.

Ayant vu rapidement la composition des émaux, nous allons maintenant voir la façon de les utiliser.

Au sortir du creuset, les émaux sont coulés en galettes, et c'est en cet état que se les procure l'émailleur. Il lui faut maintenant les amener à l'état convenable pour pouvoir les employer, les broyer, en un mot.

On se sert pour cela d'un mortier en agate ou en porcelaine, dans lequel on met l'émail recouvert d'eau. Le mortier reposant sur un morceau de cuir épais, on broie l'émail au moyen du pilon d'agate, frappé d'un maillet.

L'émail doit être amené à l'état de poudre très fine, mais non impalpable, et doit présenter l'aspect d'un sable fin. On doit même éviter de pousser trop loin le broyage, car alors se produit le phénomène de dévitrification. L'émail dévitrifié ne peut être employé, pour la bonne raison qu'il ne glace pas au feu.



HOUILLON *Cloisonné terminé*



Dans le *champlevé*, le procédé consiste à creuser dans une plaque de métal des cuvettes qui, remplies d'émaux de couleurs convenables, formeront le dessin; les parties métalliques restantes, or, argent ou cuivre, formeront les traits et les détails de la composition.

Voici comment on procède. Le dessin étant décalqué sur le métal et l'épaisseur des parties à respecter étant nettement déterminée, l'artiste, au moyen d'un burin, cerne ces parties d'un trait fin creusé dans le métal. Puis, à l'aide de l'échoppe, ou du burin pour les parties plus vastes, il creuse à profondeur convenable les

Donc, l'émail amené à l'état convenable de broyage est lavé abondamment. On décante, on relave à l'eau additionnée d'acide azotique. On relave encore, et on redécante jusqu'à ce que l'eau soit rejetée absolument pure. Un dernier lavage à l'eau distillée ne peut qu'être favorable. L'émail prêt ainsi à l'emploi est conservé dans des flacons remplis d'eau. Nous allons maintenant passer en revue les différentes manières de l'employer.

* * *

Suivant l'effet à produire et le but à atteindre, l'émailleur a plusieurs procédés bien différents à sa disposition. Ce sont le *champlevé*, le *cloisonné*, les *émaux cloisonnés à jour*, la *basse taille* et les *émaux peints*. Nous ne nous occuperons aujourd'hui que des trois premières méthodes, réservant les deux dernières pour un prochain article.



Coupe des Arts Décoratifs

L.-O. MERSON ET FALIZE, DESSINATEURS. — TOURRETTE, ÉMAILLEUR

cavités qui recevront les émaux. Il va sans dire que plus les cavités seront profondes, plus les émaux qui y seront déposés seront foncés en couleur étant donnée leur épaisseur plus



TOURRETTE *Coupe émail cloisonné*

grande. Ceci dans le cas d'émaux transparents.

Souvent, pour dégrossir le travail, l'artiste a recours à des morsures faites à l'acide azotique étendu. Pour cela, les parties métalliques à réserver sont recouvertes d'un vernis protecteur, ainsi que l'envers et les tranches de la plaque.

L'acide ronge le métal, cuivre ou argent; la pièce lavée à grande eau et dévernie est achevée au burin ou à l'échoppe.

Les fonds peuvent être travaillés et présenter ainsi des parties intéressantes, vues par transparence sous l'émail, lorsque la nature de celui-ci le permet. Les fonds peuvent ainsi ou être guillochés au tour, ou flinqués à l'outil. Dans ce dernier cas, des coups de burin sont donnés pour former des ornementations diverses.

Voici donc notre métal prêt à recevoir l'émail, tout le dessin réservé en relief. Il nous faut d'abord faire subir à la pièce un nettoyage minutieux ayant pour but de la débarrasser complètement de toute matière étrangère ou graisseuse. Voici comment on procède. On commence par chauffer au four le métal, mais en se gardant bien de le porter au rouge, ce qui détruirait le *vif* du travail, le rendrait mou. Vient ensuite le dérochage dans l'acide azotique étendu; enfin, un savonnage, des rinçages et un séchage au four. A partir de ce moment, l'émail peut être appliqué en toute sécurité, à condition que la pièce n'ait pas eu à subir le moindre contact des doigts.

L'émailleur a auparavant essayé ses émaux et combiné ses tons, préparé sa gamme. Il marche donc sûrement, et non à l'aventure.

Au moyen de petites spatules, il charge les cavités d'émaux humides et des couleurs choisies. Il procède par couches minces et successives, afin d'éviter les bulles qui pourraient se produire. Chaque couche, bien séchée, est passée au four avant l'application de la suivante. Nous verrons par la suite comment ont lieu ces cuissons. Les couches de surface un peu étendue doivent être pressées et égalisées avec soin au moyen de la spatule. Trois ou quatre couches suffisent en général, et on charge un peu la dernière, de façon qu'après la dernière cuisson, l'émail bombe et déborde légèrement. Ceci afin d'éviter les concavités qui pourraient se produire après le polissage de la pièce.

Lorsqu'une pièce doit demander un long temps pour l'application des émaux, plusieurs jours, par exemple, il est préférable de leur



TOURRETTE *Reliure avec émail cloisonné*

mélanger une légère dissolution de gomme adragante. Car, les poudres séchant se pourraient forcément mélanger, malgré tous les soins. Au contraire, la gomme les faisant légè-



TOURRETTE *Vase, émail cloisonné*

Le fourneau de l'émailleur est en terre réfractaire, et pourvu d'un moufle de même matière. Pour les moufles devant servir à la cuisson de grandes pièces, des fours en briques sont construits. Les moufles sont ouverts ou fermés, suivant les préférences. Dans les fours chauffés au charbon ou au coke, ils sont ouverts, le plus souvent, destinés simplement à soutenir le combustible qui les recouvre et à former ainsi une chambre dans laquelle la pièce à cuire est introduite. Au contraire, dans les fours chauffés au pétrole ou au gaz, les moufles sont forcément fermés pour protéger les pièces contre l'action directe des longues flammes.

Enfin, quel que soit son mode de chauffage, le four est en état de servir lorsque le moufle est entièrement rouge vif.

La pièce à cuire est d'abord bien séchée au moyen d'un vieux linge absorbant l'eau, puis

rement prendre corps évite cet accident qui détruirait le travail. A la cuisson, la gomme est brûlée sans laisser de résidu.

Mais une autre précaution est à prendre quand on émaille une plaque mince et de quelque étendue. En effet, la dilatabilité du métal est plus grande que celle de l'émail. Or, au refroidissement, que se produit-il? Le métal se contracte beaucoup plus que l'émail, se déforme et celui-ci éclate, se fend, cédant à l'action du métal. C'est pourquoi, afin de remédier à ce grave inconvénient, on prend la précaution de contre-émailler la pièce, c'est-à-dire de l'émailler à l'envers en même temps qu'à l'endroit, et de cuire en même temps ces deux couches émaillantes, dont les effets se détruisent mutuellement.

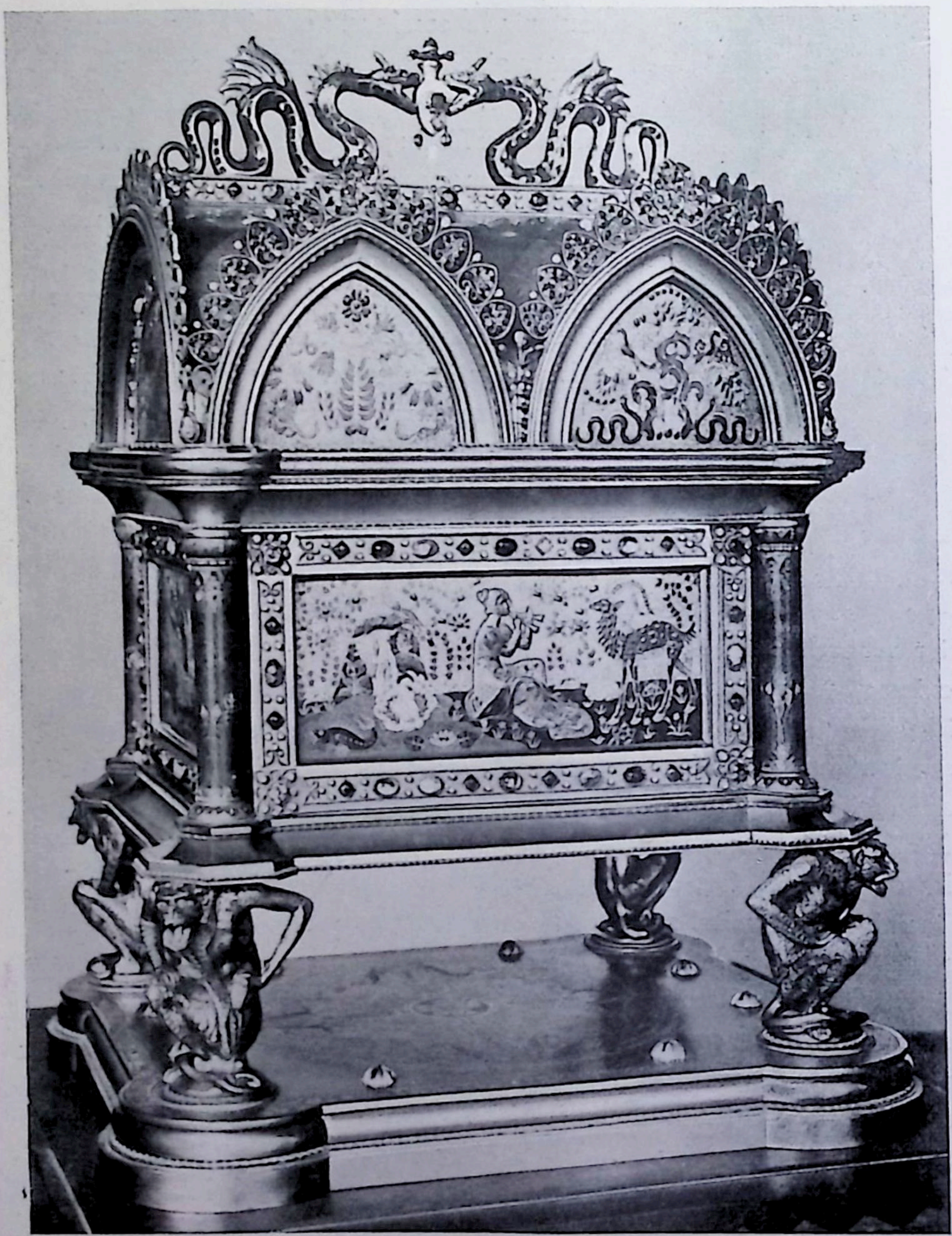
Nous devons nous occuper ici de la cuisson, partie principale, et trop souvent source de déboires pour l'émailleur le plus habile et le plus consciencieux.

Les méthodes de cuisson, où plutôt les combustibles employés sont divers, pour arriver au même résultat : charbon de bois, coke, pétrole ou gaz ont leurs partisans convaincus. Mais toujours la méthode de cuisson en elle-même reste la même. Nous allons la décrire ici.



TOURRETTE *Vase émail cloisonné*

placée près du four, et retournée fréquemment de façon à ce que l'évaporation de l'eau soit bien complète. Elle a été posée sur une galette de terre réfractaire très mince. Le moment venu, au moyen de pinces, la galette est saisie et introduite peu à peu dans le four. C'est alors que l'émailleur doit suivre son œuvre d'un œil attentif. La moindre distraction peut amener de fatales conséquences, dont la moindre anéantit facilement l'œuvre si longtemps caressée. La pièce est tournée sur sa galette, de façon que ses différentes parties subissent une égale chaleur. Puis quand la pièce se *glace*, on la retire sans précipitation et le refroidissement s'opère graduellement.



ARMAND POINT — *Coffret de l'Ile Heureuse*

Ces émaux cuisent ainsi, en général, à une température d'environ 800 degrés.

S'il est nécessaire de recharger d'émail et de recuire, la même opération se reproduit le nombre de fois voulu.

Parmi les accidents si fréquents, trop fréquents lors de la cuisson, l'un d'entre eux est l'affaissement de la plaque, sa déformation. Il est bon d'avoir avec soi une tôle emboutie de même forme, et recouverte d'ocre rouge en poudre. Au sortir du four, la pièce encore molle y est appliquée, et à l'aide des spatules un travail rapide de redressage peut être entrepris. L'ocre rouge empêche le contre-émail d'adhérer à la tôle.

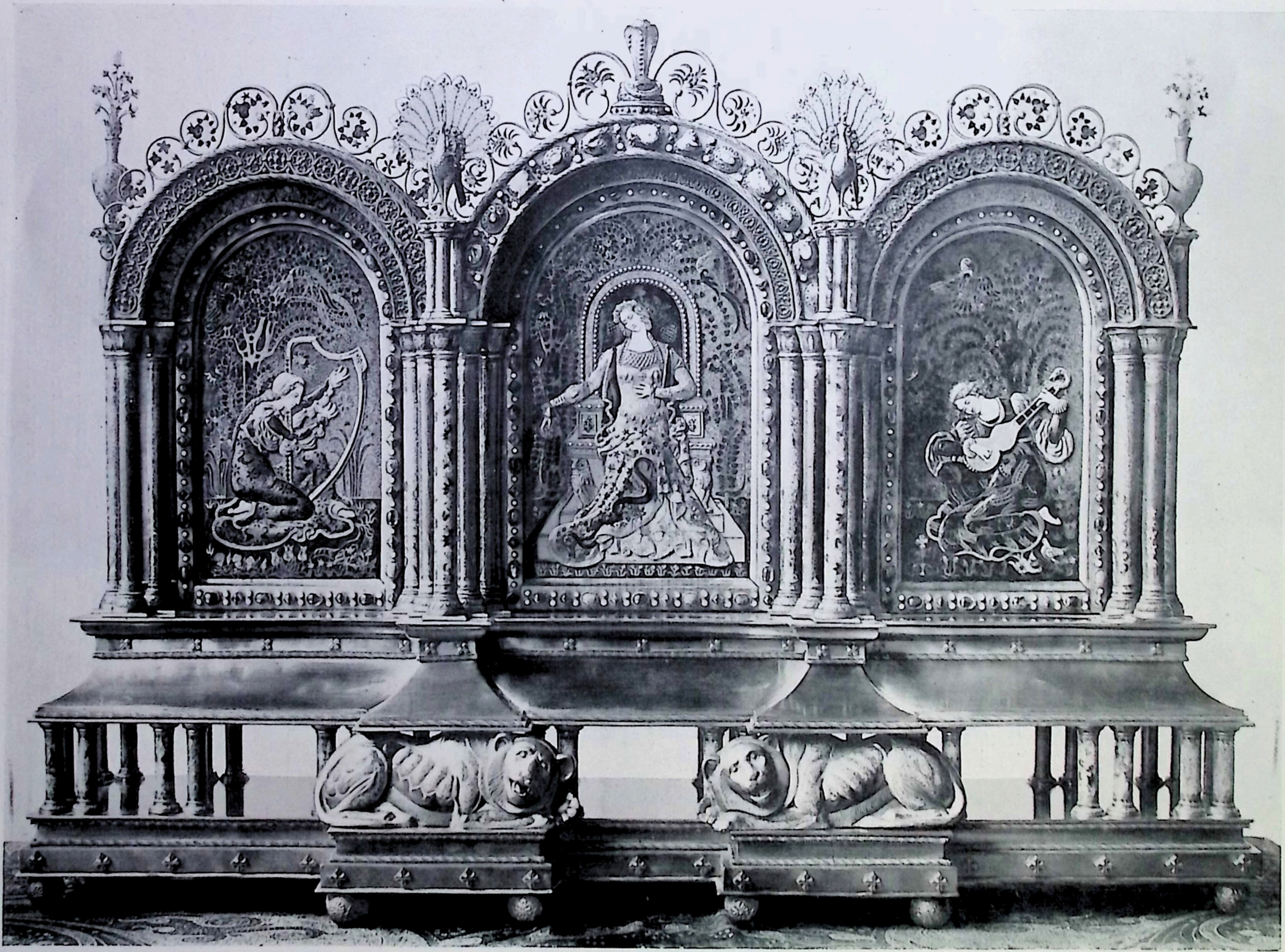
Après les recharges successives, l'émail est enfin déposé en quantité voulue, en excès, même. Il reste à en dresser et à en polir la surface. On se sert pour cela de limes et de pierres d'émeri de grain de plus en plus fin. Enfin, on repasse au feu pour glacer la pièce.

On peut obtenir un poli plus parfait encore, aussi parfait que le poli d'une glace, en lapidant l'émail au moyen d'une meule en bois d'aulne, arrosée d'eau tenant de la ponce très fine en suspension.

L'émail est alors terminé. Il reste, s'il est en cuivre, à dorer les parties apparentes du métal, si telle est l'intention de l'artiste.

*
* *

D'un emploi plus fréquent que le champlevé, le *cloisonné* a sur celui-ci des avantages et des



ARMAND POINT

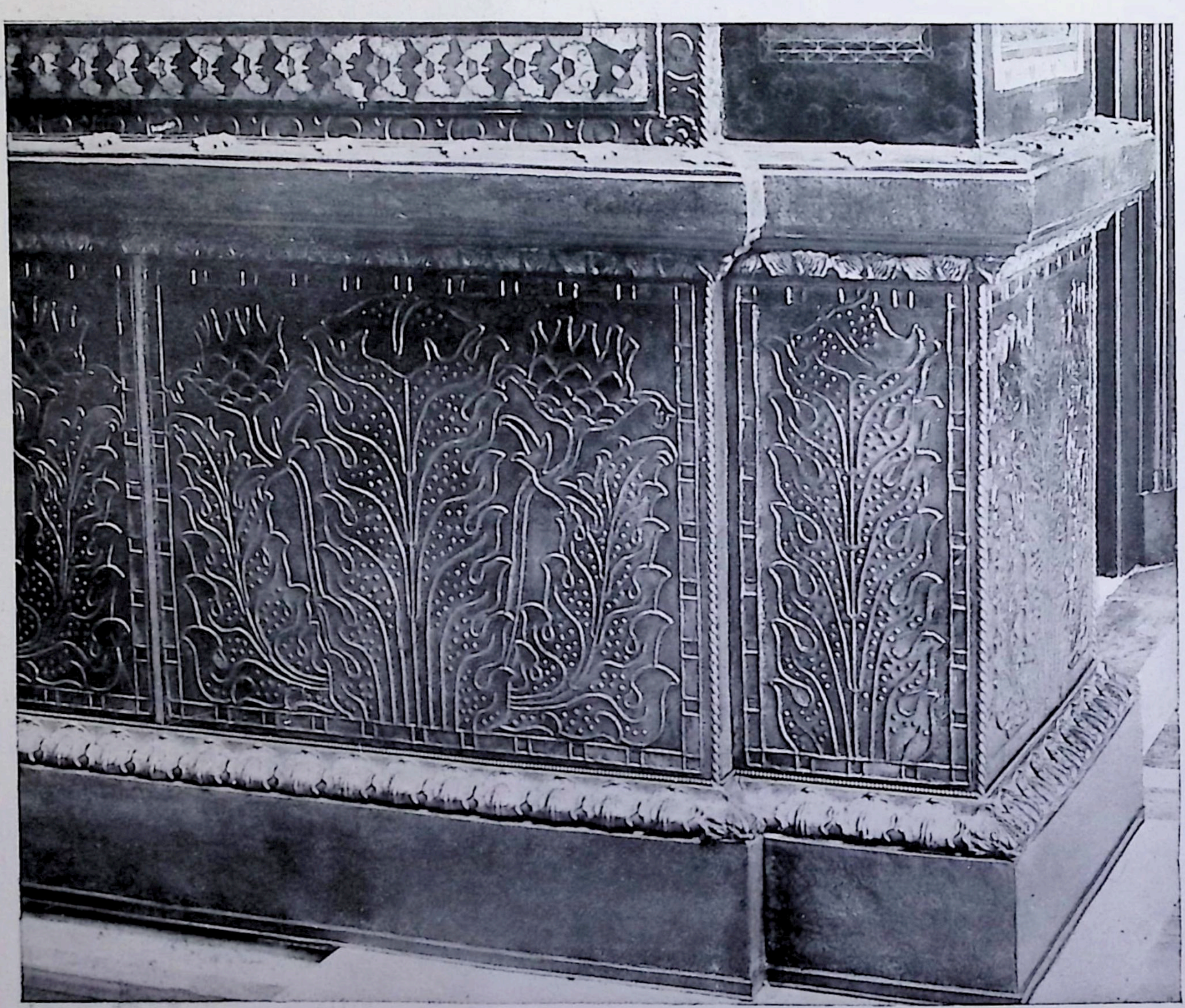
La Musique

désavantages aussi. Les désavantages peuvent se résumer en ceci : dans le champlevé, le trait de métal réservé peut être expressif, changer d'épaisseur, se renfler, diminuer, recevoir des accents. Dans le cloisonné, au contraire, le fil métallique qui forme le trait est inexpressif. Sans doute des fils de grosseurs différentes peuvent être employés, mais un même trait ne peut plus s'élargir en une surface métallique par exemple. Ce désavantage n'est-il pas racheté par une souplesse plus grande, en même temps que par une plus grande rapidité d'exécution?

Dans ce procédé, les cloisons métalliques, réservées dans la masse du champlevé, sont ici remplacées par des cloisons mobiles, faites à part, et soudées sur un fond. Le reste de l'exécution est identique dans les deux procédés.

Un dessin très net a été arrêté. Puis, sur ce dessin ou sur un calque très précis, à l'aide de pinces fines, on contourne, on cintre de légères bandes métalliques, qui par la suite reproduiront fidèlement dans l'émail tous les traits de ce dessin. Ces bandes métalliques, de largeur variable, d'un millimètre ou moins, sont, suivant les cas, de laiton, d'argent ou d'or fin.

Voici donc les lignes de notre dessin complètement reproduites au moyen des bandes métalliques. Mais il reste à fixer celles-ci au fond même de la pièce. Deux procédés peuvent être employés à cet effet.



C. HEATON — *Lambris en émail cloisonné*

Sur la pièce, le dessin a été soigneusement décalqué ou dessiné. On met peu à peu les cloisons à leur place, et on les y fixe au moyen de soudure d'argent. Ici, les cloisons font corps avec le métal même.

Mais le plus souvent, pour plus de rapidité, voici comment on procède : la pièce est d'abord

émaillée légèrement au fondant, et sur cette couche d'émail le dessin est reporté au moyen de papier gras. On donne un très léger feu. La matière grasse est volatilisée et la matière colorante reste. On pose alors les cloisons, les fixant à l'eau gommée. Puis, on dépose aux angles et aux intersections des bandes de petites pointées d'émail. On passe au feu, et les cloisons se trouvent ainsi fixées. Comme dans le champlevé, la pièce est chargée d'émail, cuite et achevée.

Mais, dans le champlevé comme dans le cloisonné, il est une ressource importante, dont use l'artiste, dont il tire grand effet, et dont nous n'avons pas parlé encore, c'est le *paillon*.

On nomme ainsi des feuilles minces de métal qui, placées sous les émaux transparents, leur donnent un éclat et un brillant que l'on chercherait vainement à obtenir autrement. Trois métaux sont employés : l'or, le platine et l'argent. Voici comment on procède en général. On relève d'abord un calque très précis des parties devant recevoir les paillons. Puis, posant sur une planchette de poirier à grain très fin, ou sur un carton glacé le paillon à découper, on lui superpose le calque. S'aidant alors d'une lame fine et fort bien aiguisée, on découpe à la fois calque et métal. Le papier empêche celui-ci de se froisser ou de se déchirer.

Au moyen d'un pinceau, on a enduit la partie d'émail à recouvrir de métal d'une dissolution de gomme adragante dans l'eau, ou de mucilage de pépins de coings. A l'aide d'une pince, le paillon est saisi et appliqué. On presse légèrement. La gomme séchée, il suffit de passer au feu pour fixer le métal. Celui-ci est recouvert ensuite des émaux de couleur convenable.

D'autres procédés sont encore en usage, dont nous ne parlerons pas ici. Cependant, une remarque fort simple s'impose, qui a son importance. C'est le changement que le ton propre du paillon apporte au ton de l'émail qui le recouvre. C'est ainsi, par exemple, qu'un même vert est froid sur l'argent ou le platine, et chaud sur l'or; qu'un rouge sur or est éclatant, alors qu'un bleu est assourdi sur le même métal. Tout cela est affaire d'expérience et d'observation, car il faut se souvenir qu'un émail transparent participe forcément du ton du métal qui le supporte.

Il nous reste à parler ici des *émaux cloisonnés à jour*, c'est-à-dire d'émaux tenant uniquement par leur adhérence aux cloisons, sans soutien de fond de métal.

Deux procédés sont employés, que nous allons rapidement décrire.



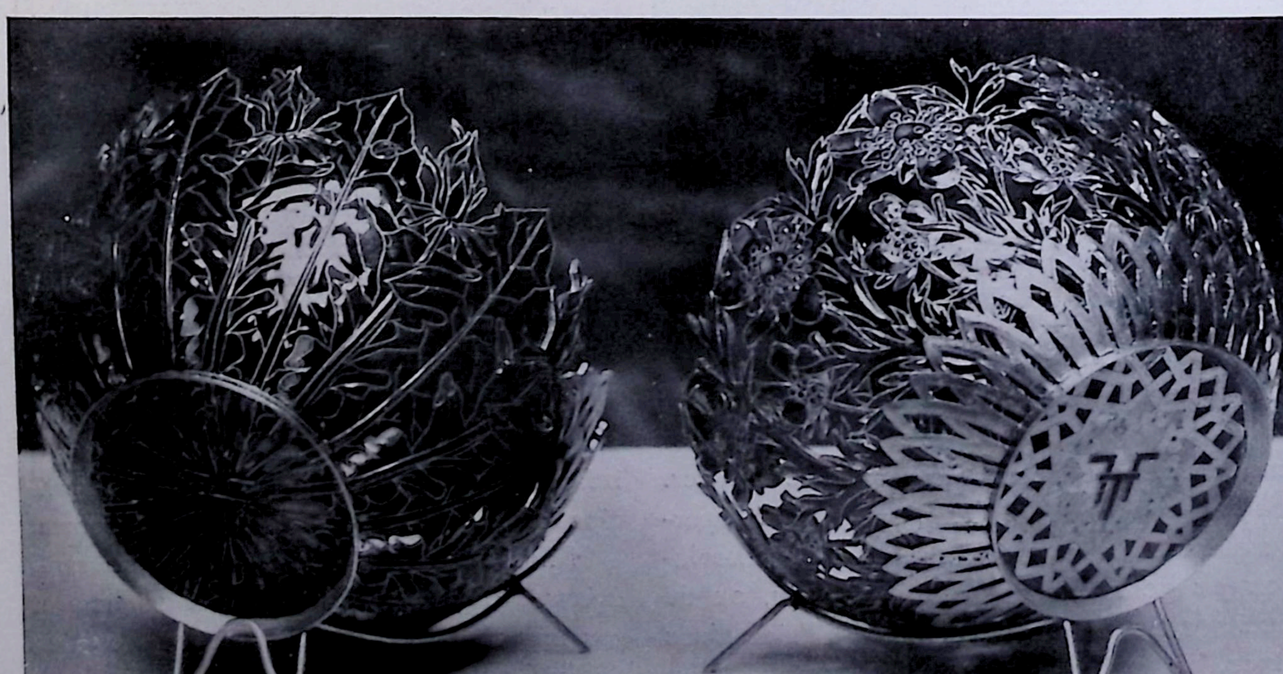
C. HEATON — *Panneau émail cloisonné*



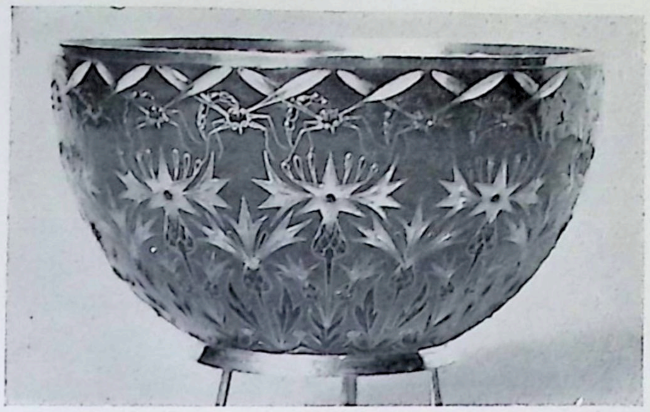
THESMAR *Email cloisonné à jour*

Le plus souvent les ajours de la pièce sont repercés dans celle-ci ; c'est-à-dire que la dite pièce est formée d'un seul morceau dans lequel sont découpés et enlevés les morceaux devant être remplacés par l'émail. Ainsi, par exemple, dans une feuille verte, cernée d'or et aux nervures d'or, ces nervures aboutissant au cerné, on découpera toute la partie verte, et il restera simplement les nervures tenant au contour. La partie verte sera par la suite remplacée par l'émail.

Donc, notre métal ajouré, repercé, on commence par émailler l'épaisseur même des cloisons, ce qui diminue d'autant la largeur des vides; on répète cette opération, et peu à peu ceux-ci sont remplis. Mais, pour les pièces importantes, dont les vides sont de grande surface, on établit un support d'or vierge sous la pièce, et cela revient à la technique du cloisonné. Ce support, feuille d'or très mince, est arraché ensuite. Il va sans dire que l'on peut cabochonner les émaux ainsi sertis, en mettant un excès



THESMAR *Email cloisonné à jour*



THESMAR *émail cloisonné à jour*

nique est délicate, et à combien de risques et de déboires elle expose ceux qui se laissent tenter par elle.

Il va sans dire que pour les cloisonnés à jours, les émaux transparents ou translucides sont seuls employés.

Il y a intérêt, parfois, à mater un émail. Il suffit pour cela de le tremper dans un mélange de parties égales d'acide acétique et de fluorure de sodium.

* * *

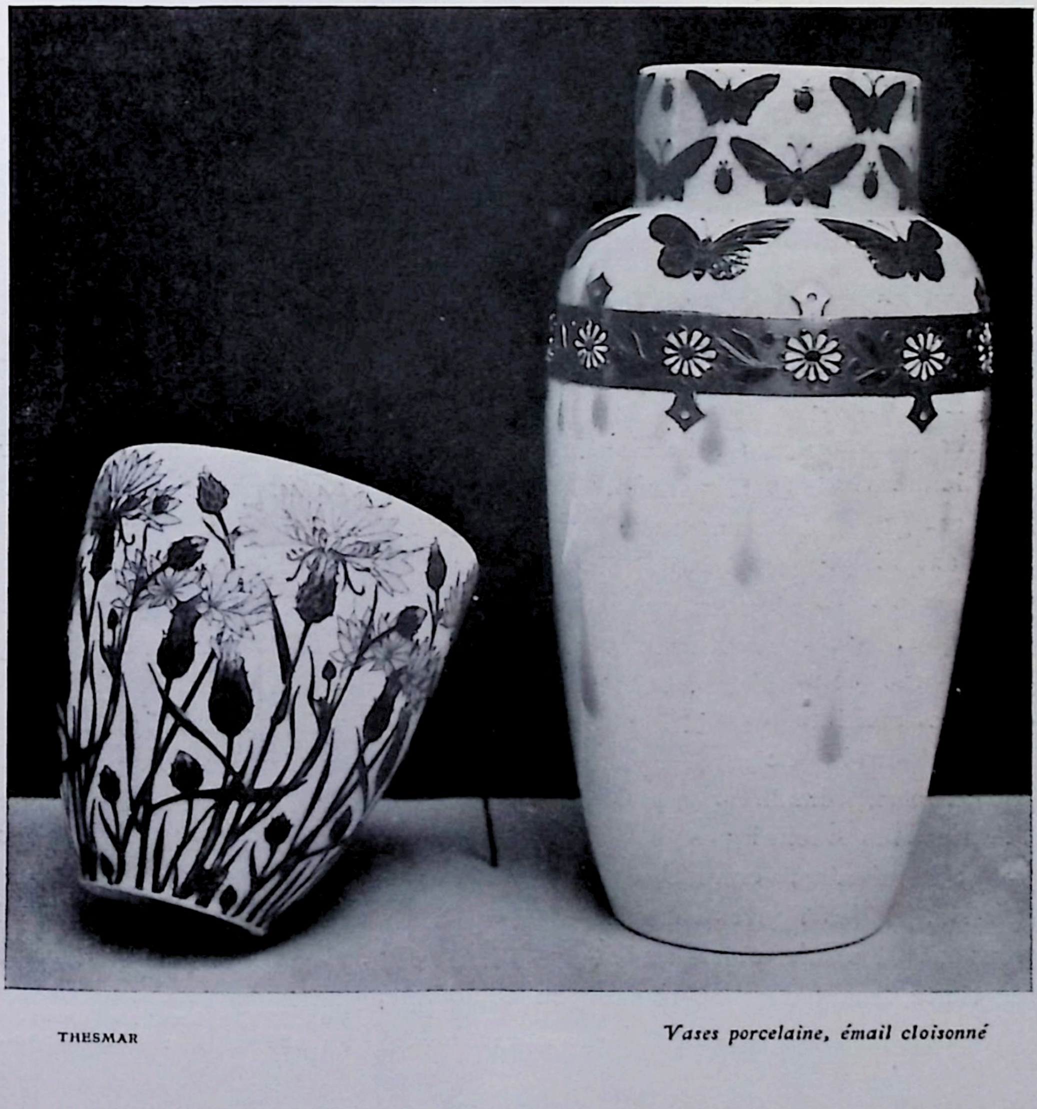
d'émail. Certains même ajoutent de l'émail au chalumeau, et obtiennent un double cabochonnage des deux côtés de la pièce.

Mais, des émaux colorés mis en aussi grande épaisseur seraient souvent trop foncés. Aussi, commence-t-on ordinairement par remplir au fondant, réservant l'émail coloré pour les dernières couches.

Ce procédé-ci se rattache plus directement au champlevé, les cloisons faisant corps avec la pièce. Un autre est du cloisonné pur.

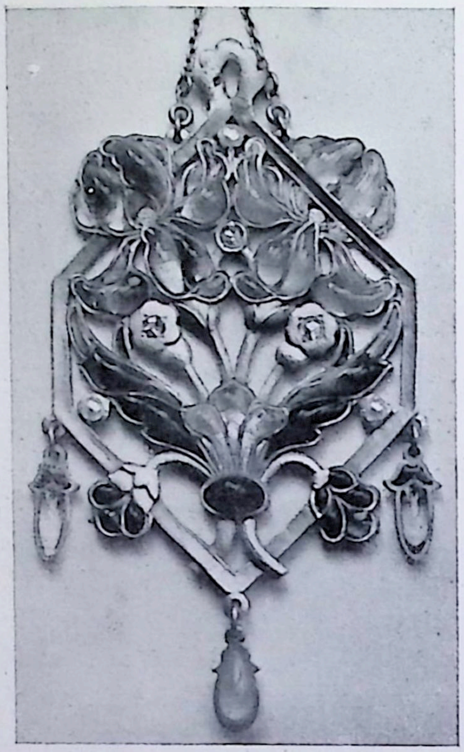
Voici comment on procède, pour un vase, par exemple. On commence par établir en cuivre la forme de ce vase, et on la recouvre d'une mince feuille d'or vierge. C'est sur cet or que le dessin reporté est remplacé peu à peu par les cloisons cintrées et contournées suivant les formes voulues. On émaille, on cuit. On ronge à l'acide le vase intérieur de cuivre, on arrache la feuille d'or, et l'émail réunissant et soudant les cloisons entre elles, constitue la matière même de l'objet. On comprend combien une telle tech-

Voici, très rapidement, trop rapidement décrite la technique de l'émail champlevé, de l'émail cloisonné et des émaux cloisonnés à jour. Entrer dans des détails, décrire les innombrables tours de main nécessiterait un volume, et nous devons ici nous limiter. Un prochain article nous permettra de parler des émaux de basse-taille et des émaux peints. Nous avons à nous occuper maintenant des artistes mettant en œuvre les procédés qui viennent d'être décrits.



THESMAR *Vases porcelaine, émail cloisonné*

M. Armand Point semble être l'un des seuls auxquels le champlevé soit de pratique courante. Ce qui ne l'empêche pas, d'ailleurs, d'user largement du cloisonné et de la basse-taille.



SUAU DE LA CROIX *Cloisonné à doubles cabochons*

M. Armand Point (1), en fondant ses ateliers de Haute-Claire, voulait faire revivre le goût des belles œuvres d'orfèvrerie, œuvres dont les siècles passés nous ont laissé de si beaux exemples. Il devait demander à l'émail ses effets les plus puissants, et n'y a pas manqué. Tour à tour, ou ensemble, le champlevé, le cloisonné et la basse-taille, même les émaux cloisonnés à jour, sont employés par lui. Le style archaïque de ses œuvres peut ne pas plaire à certains. Tous cependant doivent s'incliner devant le dur labeur que s'est imposé l'artiste. Le *Coffret de l'Ile Heureuse*, de bronze doré, est orné de plaques d'émail. Les fonds en sont champlevés, et les figures repoussées conservent la couleur du métal. Des colonnettes d'émail soutiennent les angles.



HOUILLON *Émail cloisonné*

Dans le triptyque de *La Musique*, c'est toute une composition architecturale, ornée de panneaux émaillés. Toutes les techniques y sont réunies, comme à plaisir, et les figures sont traitées en ivoire. L'effet est curieux et riche, mais d'un style un peu archaïque, que certains pourraient bien ne pas aimer.

M. Tourrette (2) est en possession d'une technique impeccable, et se rit des difficultés que l'émail prodigue à ses fervents. Le cloisonné n'a plus de secrets pour lui. Excellent coloriste, les effets puissants, les contrastes harmonieux sont fréquents dans ses œuvres, si diverses.

La reproduction en couleurs donnée en janvier 1903 dans cette Revue, d'une plaque émaillée d'après un dessin de Grasset, et servant de couverture à un volume des *Quatre fils Aymon*, montre suffisamment toutes les qualités de l'artiste.

M. Feuillâtre (3) use de matières et de méthodes diverses; mais une chose semble lui être spéciale, pourtant, l'émaillage de pièces d'orfèvrerie d'argent.

Mais, à côté de ses pièces d'argent, M. Feuillâtre nous montre des bijoux, certains fort réussis. Un drageoir nous retient, où une armature d'argent formée par les corps de libellules aux ailes d'émail, enserre un vase de cristal soufflé et débordant en relief.

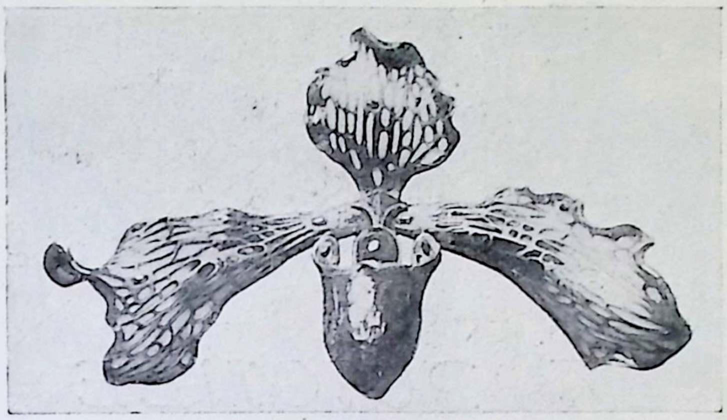
M. Houillon est un excellent émailleur, de longtemps rompu à toutes les finesses du métier. C'est à lui que nous devons l'exécution de l'émail cloisonné qui nous sert de type.

(1) *Art et Décoration*, volume VII, pages 124 et suivantes.

(2) *Art et Décoration*, vol. I, p. 114 et 115; vol. III, p. 198; vol. XIV, p. hors texte (janvier.) — (3) *Art et Décoration*, vol III, p. 188; vol. II, p. 93 et 100; vol. XII, p. 64; vol. XIV, p. 229.

La composition que nous reproduisons dans cet article montre suffisamment, du reste, la sûreté de sa technique, sans qu'il soit utile d'y insister davantage.

M. Heaton(1) est étranger et c'est en Suisse qu'il a exécuté ses travaux les plus importants. La compréhension du rôle de l'émail par cet artiste est assez particulière. Alors que tous en font un art précieux, et carressent des pièces de dimensions restreintes, M. Heaton, lui, hausse l'émail jusqu'à la décoration architecturale. Des travaux de grandes surfaces ont été menés à bien par lui : au musée de Neuchâtel, par exemple, ainsi que dans la façade de la maison Roddy, au coin de la rue Drouot et du boulevard des Italiens.



THESMAR *Email cloisonne*

C'est au contraire un art extrêmement précieux que nous abordons avec M. Thesmar. Il demande au cloisonné d'or et aux émaux transparents à jour les effets les plus merveilleux d'harmonies somptueuses. Des émaux translucides sur métaux l'attirent aussi. Des vases de porcelaine tendre de Sèvres reçoivent de lui des émaux cloisonnés d'or. L'un d'eux est au Musée du Luxembourg, quatre autres à celui de Sèvres. Enfin, des essais de ce même cloisonné sur une pâte nouvelle de notre manufacture nationale, pâte mixte entre la pâte tendre et la pâte dure, retiennent l'artiste pour le moment. Les essais déjà réalisés en font augurer de belles œuvres d'art.

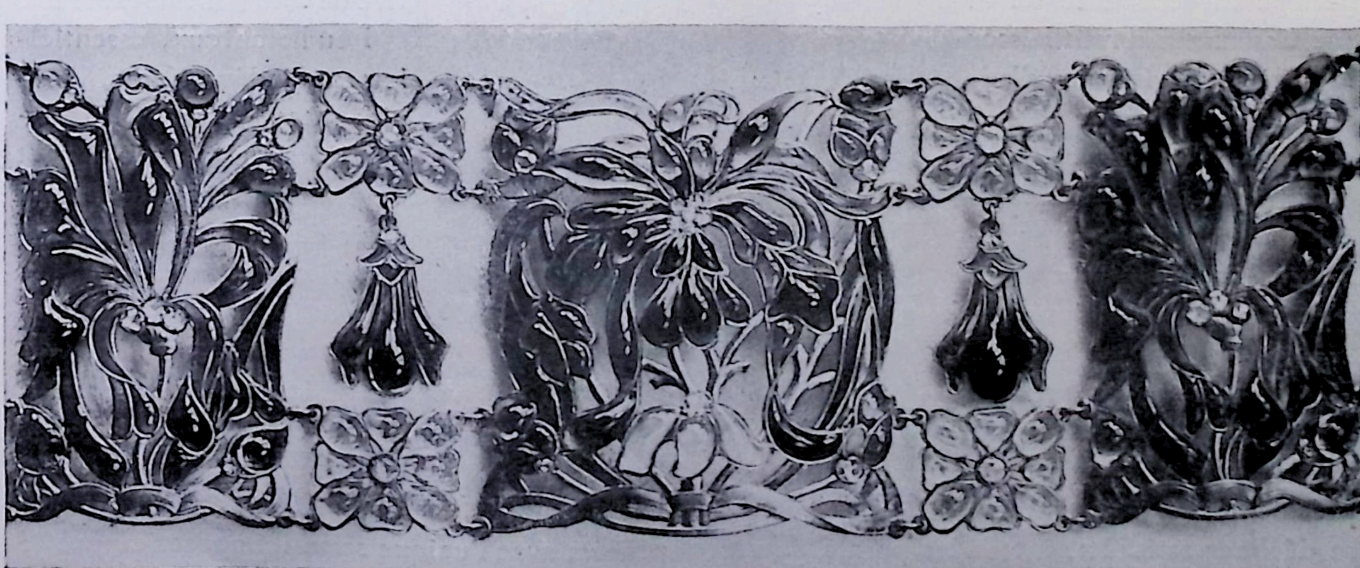
D'un aspect moins précieux sont les émaux à jour de M. Suau de la Croix. Cela tient surtout aux colorations claires qu'il aime à employer dans ses émaux à doubles cabochons. Peut-être aussi, ne cherche-t-il pas assez l'harmonie absolue? Toujours est-il que sa technique est des plus intéressantes.

Travailleur acharné, émailleur de longue date, sa production témoigne d'un dur labeur et d'une robuste foi artistique. Mlle de Montigny, son élève, tout en se servant des mêmes procédés techniques, a su cependant donner à ses travaux une certaine personnalité.

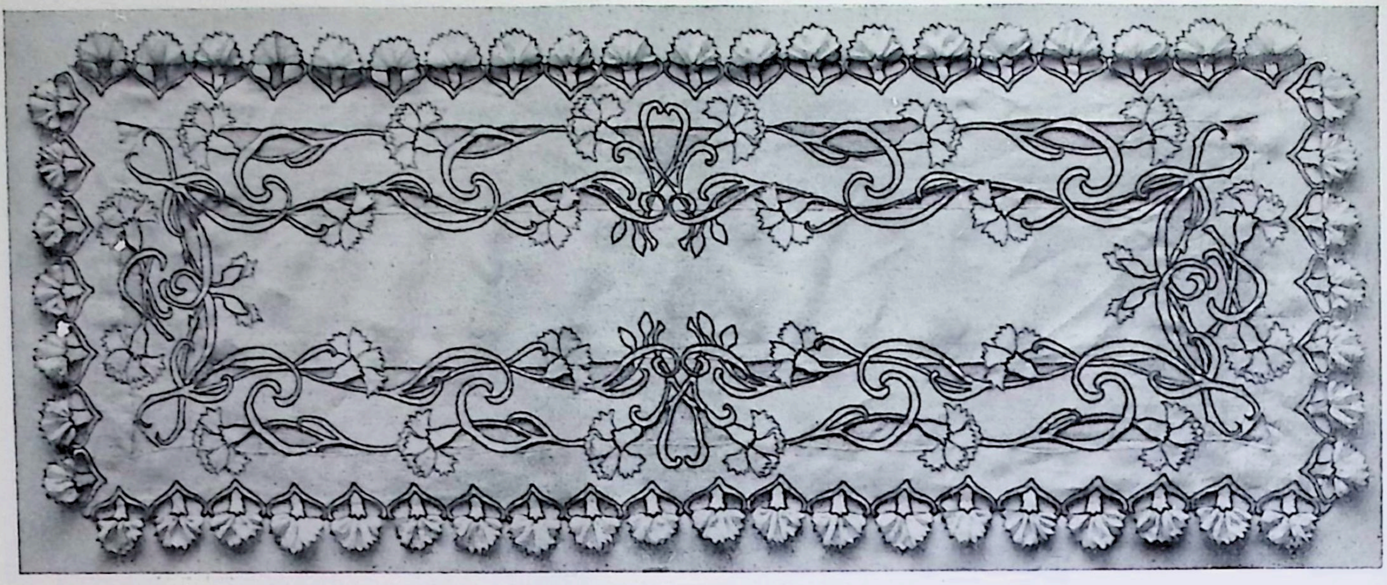
Dans un prochain article, après avoir étudié la technique de la basse-taille et de l'émail peint, nous étudierons la production des artistes se consacrant plus particulièrement à ce bel art.

M. P.-VERNEUIL.

(1) *Art et Décoration*, vol. I, p. 124 et 168. — vol. VII, p. 25.



SUAU DE LA CROIX *Email cloisonné à doubles cabochons*



BELVILLE — *Chemin de Table en broderie*

LA POIGNÉE

Sa Deuxième Exposition

L'année dernière, lorsque s'ouvrit, dans la Galerie des artistes modernes, l'Exposition de *La Poignée*, il semblait que nos chercheurs de nouveaux styles s'étaient arrêtés enfin au meilleur parti pris d'exposition. Mieux que les grandes foires artistiques, dans lesquelles les objets délicats, et même les meubles, restent invisibles pour le public, le petit coin tranquille de la rue Caumartin devait laisser le loisir aux visiteurs d'admirer en paix de belles choses et de s'initier, sans bousculades, aux théories décoratives que leur présentait un choix d'artistes savants et consciencieux.

L'exposition eut du succès; les neufs membres de *La Poignée*, de cette société idéale qui ne possède ni président, ni jury, purent se déclarer satisfaits, à tous les points de vue, de cette première tentative, et cette réussite devait les engager à renouveler l'année suivante leur association et à nous convier, au mois de décembre dernier, à leur seconde exposition.



BRATEAU — *Vase en bronze*

On pouvait espérer qu'une réunion d'artistes tels que Grandhomme, Dammouse, Emile Robert, Maurice Verneuil, Jacquin, Victor Prouvé, Belville, Brateau, Landry et Courteix, ils sont dix cette année, eût dû permettre d'affirmer définitivement la renaissance décorative de tous nos arts mineurs.

Peu nombreux, essentiellement indépendants, possédant tous des qualités particulières de compositeurs et de praticiens, soumis au seul désir de bien faire qui caractérisait les artisans de nos bonnes époques d'art, ils eussent pu, profitant de l'expérience acquise l'année dernière, se grouper plus étroitement encore qu'ils ne l'ont fait et, sans arrière-pensée, avec l'unique souci d'imposer au public la connaissance des sciences dont ils sont les maîtres, réaliser, chez eux, ce qu'il est

impossible de réaliser dans aucune de nos expositions annuelles, un *ensemble décoratif*.

Pouvant nous présenter, dans les deux salles qu'ils occupaient rue Caumartin, la quintescence des arts si variés de la peinture, de la bijouterie, de la menuiserie, de la ferronnerie, de la broderie, de la dentelle, de la reliure, de la céramique, de l'émail et de la sculpture, il leur était loisible de réunir leurs efforts pour grouper intimement ces objets qui, tous intéressants, perdaient de leur valeur propre à s'éparpiller, les uns dans des vitrines, les autres au mur, d'autres par terre. Et la cohérence, qui s'imposait comme sa véritable raison d'être, manquait à cette exposition.

La première idée des artistes de *La Poignée,* lorsqu'ils s'associèrent, avait été, je crois, d'exposer leurs travaux dans une boutique louée en commun. Ce projet fut abandonné, et nous devons nous en féliciter.

En voyant l'Etat ramener, dans un magasin, les œuvres d'art créées par ses artistes au même rang que les objets mercantiles étalés aux devantures voisines, on regretterait que des chercheurs d'idéal, soucieux de ne pas sacrifier leur rêve à des considérations commerciales, suivent les vieux errements qui guident encore l'organisation de nos grandes expositions. Les visiteurs se lassent vite de contempler derrière les glaces d'une vitrine des coupes ou des bronzes, des bijoux ou des porcelaines. Ils peuvent, devant ces vitrines, se croire dans un magasin, et une exposition artistique se doit à elle-même de ne pas être un magasin.

Ne serait-il pas possible de demander à l'amicale réunion des membres de *La Poignée* la composition, chaque année, d'un ensemble, salle à manger, chambre ou salon. Ces pièces seraient meublées, tendues, enrichies, par les différentes œuvres exposées qui, disséminées hier encore, perdaient de leur valeur visuelle à n'être pas



ROBERT *Etagère*

présentées à la place exacte qu'elles doivent occuper dans la décoration d'un intérieur ou dans l'ornementation d'une toilette féminine. Et à voir exposer une grille de foyer devant sa



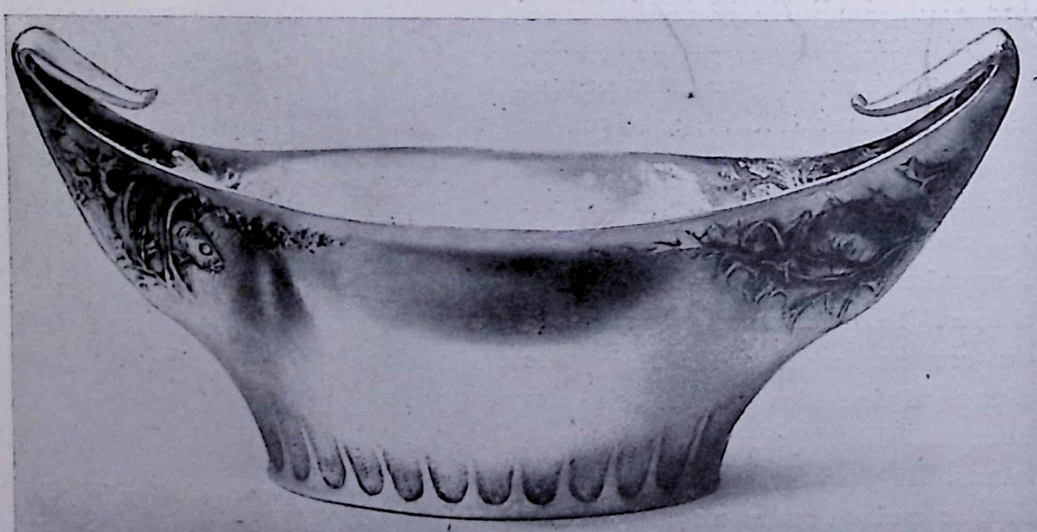
DAMMOUSE *Coupe en pâte de verre*

cheminée, et sur la cheminée des lampadaires, des vases et des statuettes; à pouvoir se rendre compte de l'effet produit par des rideaux sur une fenêtre et d'un fauteuil devant les rideaux, tandis que sur des tentures au pochoir pendraient des tableaux et des cadres; à connaître la richesse des pièces de fer forgé et la gaîté des bibelots en étain, lorsqu'ils s'harmonisent avec un mobilier sculpté dans des bois rares et tendu d'étoffes finement colorées; à constater sur le parquet la richesse des tapis modernes aux dessins simples et rationnels; et enfin à admirer, sur des mannequins, les étoffes, broderies, dentelles et bijoux, les visiteurs de l'Exposition pourraient s'initier en toute connaissance de cause aux beautés esthétiques de notre style, et apprécier d'autant plus les travaux de nos artistes, qu'ils en comprendraient l'*utilité* en même temps que la perfection.

L'année dernière, une tentative de ce genre avait été faite par M. Belville pour une salle à manger, et M. Verneuil présentait également un ensemble mobilier intéressant. On pouvait donc espérer cette année un nouvel effort de ces deux artistes dans le même sens.

Et justement M. Verneuil, retenu par d'autres travaux, n'avait pu cette fois consacrer à la préparation d'une exposition ses talents très divers de peintre, de dessinateur et d'architecte. Il affirmait cependant sa science exacte de compositeur dans quelques planches de son *Etude de la Plante*. Ces documents nous montraient avec quelle originalité M. Verneuil se rappelle ses anciennes études de peintre verrier et les moments passés chez Grasset. Il a su, dans son ouvrage, interpréter les plantes avec une remarquable maîtrise et nous prouver, une fois encore, que la nature végétale nous fournissait des motifs suffisants pour dessiner un tableau aussi bien qu'une bague, une lampe qu'une parure de dentelle, un tapis qu'un peigne, une reliure qu'un vitrail.

Sans nous soumettre un mobilier complet, comme il l'avait fait l'année dernière pour sa salle à manger, M. Belville nous présentait quelques pièces de chambre à coucher, lit, table, chaises, armoire, en acajou ciré et frêne



BRATEAU *Coupe en argent*

de Hongrie décorés de marqueteries. L'agencement des rideaux du lit, la disposition des lumières, la forme générale des meubles, dénotaient, chez M. Belville, une entente assez sûre des besoins familiers de nos ameublements modernes. On souhaiterait cependant que

M. Belville garde à ses meubles leur intégrité architecturale et ne les charge pas d'incrustations de couleur qui nuisent inutilement à l'harmonie de l'ensemble. Je préférais sa vitrine à bijoux en acajou ciré et frêne de Hongrie, un bois qu'il affectionne. Elle était de forme originale et laissait compter, comme il convenait, les parures luxueuses et de dessins très divers qui reposaient sur le velours blanc de ses parois.

A côté de ses bijoux et de ses meubles, M. Belville nous montrait entre autres choses, des cuirs repoussés, des tapis tissés, une couverture de piano en velours peint, deux chemins de table originaux et deux lustres de fer forgé.

Créateur infatigable, M. Jacquin affirmait, lui aussi, des talents extrêmement variés de peintre, de céramiste et de bijoutier. Les six toiles qu'il nous présentait à *La Poignée*, peintes suivant une esthétique très personnelle, dans la gamme grise qu'il affectionne, plaisaient à tous ceux qui connaissent et apprécient la mélancolique poésie des grèves de la baie de Somme.

La simplicité, recherchée par M. Jacquin dans ses peintures se retrouvait à des degrés divers dans les cadres de bois de ses tableaux et les coupes émaillées cerclées d'acier qui coudoyaient dans une vitrine des boutons, des pendants de cou, des épingles et des broches.



BRATEAU *Rondelle en fer repoussé et damasquine*

M. Jacquin exécute lui-même ses bijoux, sur un établi qui, dans son atelier, voisine avec ses chevalets, et de cette fabrication manuelle des œuvres qu'il compose il a su obtenir de remarquables résultats, étranges parfois, mais toujours intéressants. Les patines particulières dont il recouvre ses bijoux, dissi-

mulant l'or et l'argent sous des jeux inattendus de salissures volontaires, donnent à ses productions une telle apparence d'ancienneté qu'elles semblent tirées de quelque musée archéologique. Ces transformations ne sont peut-être pas appréciées par le public autant que leur étrangeté décorative le mériterait. S'arrêtant étonnés devant les tours de force d'alchimie que leur présentait M. Jacquin, les visiteurs de *La Poignée* ne comprenaient pas tous l'utilité de ces métamorphoses, de ces patines de vieil acier données à des plats d'argent, et de ces patines d'argent recouvrant des bijoux d'or.

Il est toujours difficile de décrire, avec un peu d'encre, les merveilleux travaux de céramique créés par M. Dammouse dans son petit atelier de Sèvres, verres aux colorations subtiles, grès flammés d'une richesse de tons inimitable.



BELVILLE *Tapis*

Mais s'il sculpte, peint, et émaille lui-même ses modèles, le feu est l'unique arbitre de leur réussite et sa chance, la nôtre aussi, a voulu que les flammes du four, parfois brutales, se fassent dociles et caressantes pour ses œuvres. Notre jouissance visuelle se multipliait à l'Exposition devant ses verres émaillés, décorés en transparence de fleurs, d'algues et de poissons; ses coupes irrisées où le jour se jouait en de mystérieuses phosphorescences; ses grès flammés, parmi lesquels un vase pourpre à coulées blanches et un pichet gris semé de tigrures rouges et bleues, s'imposaient par leur perfection.

M. Dammouse exposait quelques-unes de ses pièces fragiles dans une étagère vitrée, composée et exécutée en fer forgé par Emile Robert. La solidité naturelle de la matière métallique



ROBERT *Balcon en fer forge*

était si bien assouplie et pliée aux exigences d'un dessin élégant et léger, que cet entourage de fer faisait valoir, sans l'atténuer, la délicatesse des porcelaines et des émaux.

Ces qualités d'élégance se retrouvaient dans les différents accessoires d'ameublement exposés par M. Robert, jardinières, devant de foyer, frise électrique, grilles, balcons, etc. M. Robert, tout en se rappelant heureusement les anciennes traditions léguées à leurs descendants par les vieux ferronniers du moyen âge, sait appliquer leurs procédés de maîtrise à des travaux d'un parfait modernisme.

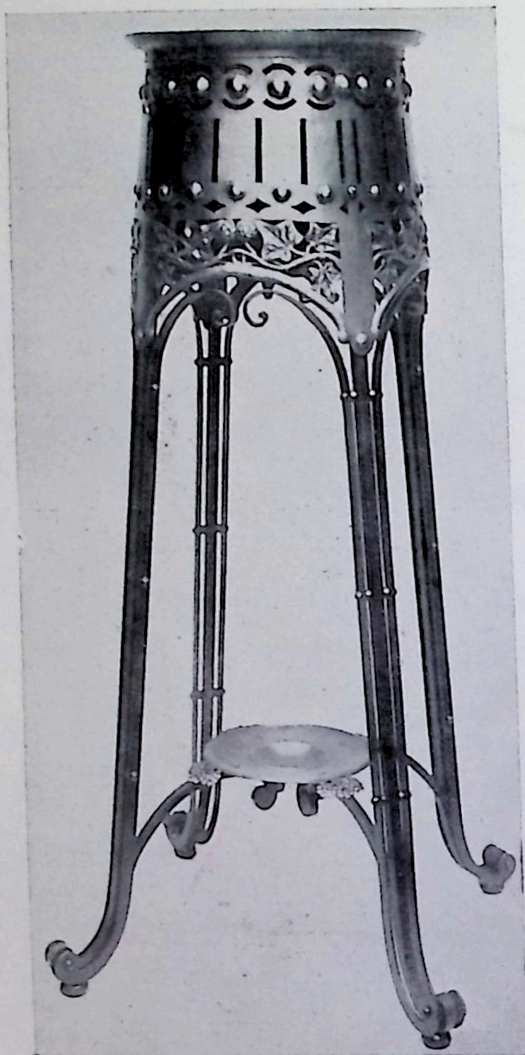
D'applications pratiques et cependant d'une conception essentiellement décorative, son radiateur électrique en fer forgé et cuivre repoussé, sa jardinière décorée de ratons en cuivre; son cache-pot dont l'ensemble rappelait les accessoires mobiliers possédés par les Mérovingiens; sa frise électrique, un entrelac de vigne échevelée d'où sortait mystérieusement les lampes; son balcon, d'un dessin original et d'une exécution puissante; ses deux grilles composées de vignes vierges et de gui, ses supports de plats, d'une rare ingéniosité d'invention, méritaient également d'éveiller l'attention des amateurs de belles pièces d'art.

A côté de M. Robert, et représentant, lui aussi, les arts du métal, M. Brateau nous montrait avec quelle sûreté il sait obtenir de l'étain, de l'argent et du fer, des œuvres puissantes pour lesquelles son talent de compositeur se complète d'une science parfaite d'exécutant.

S'attachant depuis plus de vingt ans à rénover en France cette industrie de l'étain, qu'une négligence inexplicable des artistes laissait dans l'oubli, M. Brateau a su nous intéresser à la résurrection de cet art en nous prouvant que nos ciseleurs modernes pouvaient posséder les merveilleuses qualités créatrices et techniques qui caractérisaient les ciseleurs de la Renaissance.



ROBERT — *Radiateur électrique*



ROBERT *Jardinière*

homme ne nous ait pas permis cette année d'admirer des œuvres dignes de son grand talent par leur importance décorative.

M. Grandhomme a su imposer depuis trop longtemps l'autorité de son nom à la suite des émailleurs célèbres du moyen âge et de la Renaissance, des Limosin, des Courtays, des Reymond et des Noailhé, pour que nous ne lui réclamions pas la jouissance visuelle à laquelle il devait nous convier.

Lorsque l'on sait avec quelle merveilleuse patience il modèle ses émaux demi-transparents, les juxtaposant par un procédé qui lui est spécial, et obtenant, avec cette matière semi-fluide, des chairs de femmes d'une délicatesse infinie, des draperies et des fonds sans fadeurs, on eût aimé voir, à la place d'honneur de sa vitrine, une œuvre puissante, personnelle par sa composition, et non des portraits savamment émaillés, mais insuffisants à satisfaire pleinement l'esthétique visuelle des amis et des admirateurs de l'artiste.

Combien je préférais à ces portraits de commande les quelques plaques émaillées qui les entouraient, une *Vénus réveillant le Matin* au bord de la mer, une *Muse*, une *Nymphe à la coquille* recevant les confidences indiscrètes d'un grand oiseau de mer, une coupe, dans laquelle se jouaient comme au fond d'un trou d'eau une Nymphe et des Amours.

La rondelle de fer repoussé, encadrée de damasquinures, exposée à *La Poignée*, était digne d'être comparée aux travaux des grands maîtres. On devait admirer la composition et les modelés de ces figures en relief, tirées, sans une cassure, sans une fente, d'une plaque de métal plate.

Deux branches d'éventails en fer repoussé et incrusté; une nef à fleurs en argent repoussé; un petit vase de bronze fondu; des vases et plats d'étain et de cuivre; travaux plus modestes de ciselure, laissaient compter comme il le fallait en l'accompagnant la pièce capitale, l'œuvre unique de cette vitrine.

On regrette que M. Grand-



LANDRY *Table à the*

A différentes places M. Prouvé exposait quelques statuettes, une boîte en cuir et broderies composées par M. Prouvé, entre autres un empiècement de corsage d'une ori-



LANDRY *Bureau*

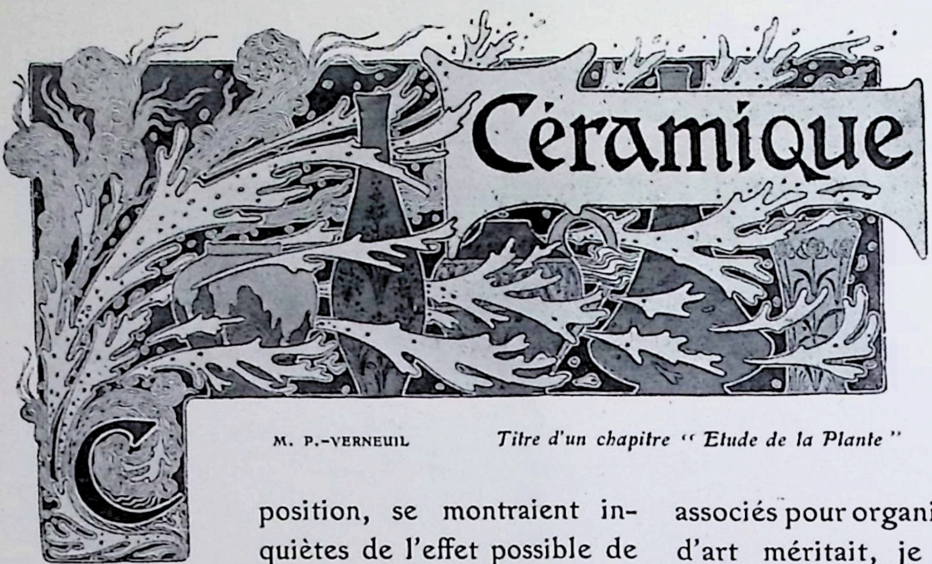
argent repoussé, et des dentelles exécutées d'après ses dessins. Ses deux *Moqueuses*, fillettes aux corps graciles enlacées dans un élan de juvénile gaîté, ses *Enfants*, dont il sait rendre presque amoureusement les expressions et les gestes, gestes de rêverie, de joie ou de désespoir, montraient, une fois encore, la sûreté d'observation et l'habileté technique de cet artiste qui, peintre et sculpteur, sait appliquer son génie inventif à tous les besoins esthétiques de notre vie.

Les dentelles et ginalité très particulière, étaient exécutées par M. Courteix, une nouvelle recrue de *La Poignée*, dessinateur lui-même, et exposant des dentelles, des passementeries et des broderies intéressantes.



M. P.-VERNEUIL *Gravure extraite de " Étude de la Plante "*

Le col de MM. Prouvé et Courteix, conçu par un artiste de talent et savamment copié, semblait manquer cependant au but décoratif cherché par ses créateurs. Il plaisait surtout aux hommes, aux amateurs collectionneurs, et les femmes, surprises par l'étrangeté de la com-



M. P.-VERNEUIL *Titre d'un chapitre « Etude de la Plante »*

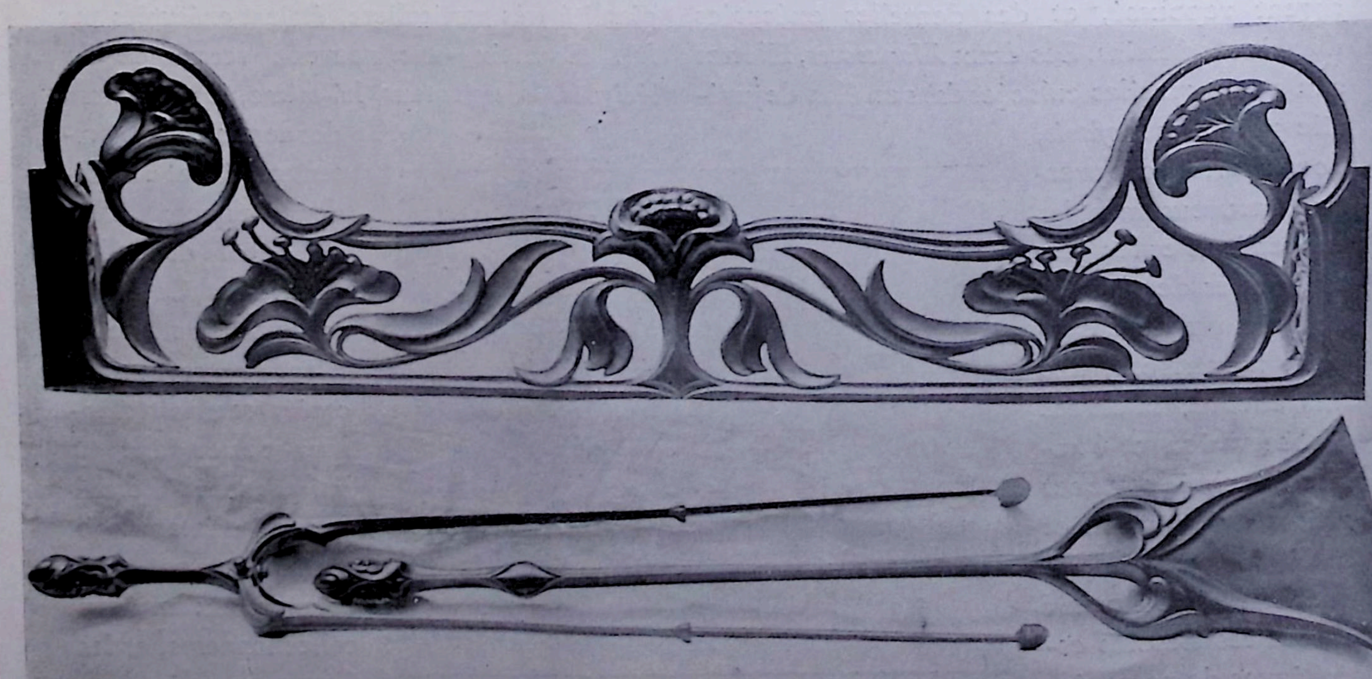
position, se montraient inquiètes de l'effet possible de cette dentelle sur une toilette.

Le plus jeune des membres de *La Poignée,* dont il est une excellente recrue, M. Landry, semble cultiver avec ferveur les différentes productions réclamées aujourd'hui du modern style. Si mes souvenirs sont exacts, M. Landry fut l'un de ceux qui, il y a quelque dix ans, inventèrent nos meubles modernes. Attaché pendant longtemps à des maisons d'éditions d'objets d'art, il ne nous avait pas encore montré, librement, ses productions, et à *La Poignée*, son devant de feu en bronze, sa table à thé en poirier poli, légère et fine de dessin, son canapé en teck recouvert de velours décoré, ses chaises, son fauteuil d'un dessin harmonieux, son petit bureau, d'une élégance pratique qu'il faut signaler, formaient un ensemble très satisfaisant.

De même que ses confrères, M. Landry possède des qualités multiples qui se perdaient un peu dans l'éparpillement de son exposition.

Le talent des artistes associés pour organiser cette exhibition d'objets d'art méritait, je le répète, d'être mis en valeur plus complètement, plus heureusement qu'il ne l'était cette année. Et si cette critique, qui n'atténue en rien l'estime que j'éprouve pour le talent individuel des membres de cette société, me semble justifiée, c'est que, pour parvenir au succès qu'ils désirent, pour donner à leur réunion l'importance qu'elle mérite, il suffirait aux artistes de *La Poignée* de s'unir intimement, de composer une exposition qui appellerait et retiendrait les visiteurs, une exposition d'ensemble, faite non plus pour les exposants mais pour le public, suivant ses goûts, ses désirs et ses besoins.

Pierre Calmettes



LANDRY *Devant de feu en bronze*

Une Villa en Bretagne

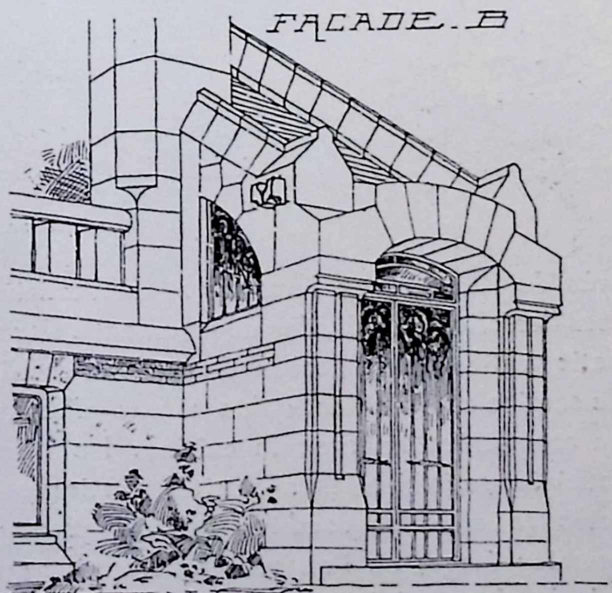
par MM. Sauvage et Sarazin

Messieurs Sauvage et Sarazin, à qui, poursuivant la série d'articles sur l'architecture domestique que nous inaugurions en octobre dernier, nous avons demandé d'établir les plans d'une maison de campagne idéale, sont, parmi les jeunes architectes français qui se sont le plus résolument dégagés des influences académiques et marchent le plus fermement dans la voie du rationalisme, hors de laquelle il n'y a et ne peut y avoir, en architecture comme en toute chose, que désordre, excentricité et folie.

M. Henri Sauvage a longtemps travaillé seul; il se chercha consciencieusement, avec une volonté patiente, subissant des influences, puis s'en dégageant, se laissant aller à des excès auxquels sa jeunesse servit d'excuse, puis se ressaisissant, jusqu'au jour où il prit possession de lui-même. On remarquait, dans les meubles, les décorations d'intérieur qu'il exécuta, une vive imagination, un désir ardent de nouveauté, parfois un peu d'incohérence; mais il ne devait pas tarder à s'assagir. L'œuvre architecturale où il s'est exprimé jusqu'à ce jour le plus complètement, je veux parler de la maison de campagne de M. Louis Majorelle, à Nancy, montre les progrès accomplis par lui, l'affirmation, je ne dirai pas définitive — car il n'est jamais rien de définitif pour un véritable artiste, conscient de sa mission et passionné pour son art — mais vraiment précise et pleine de promesses, de son talent.

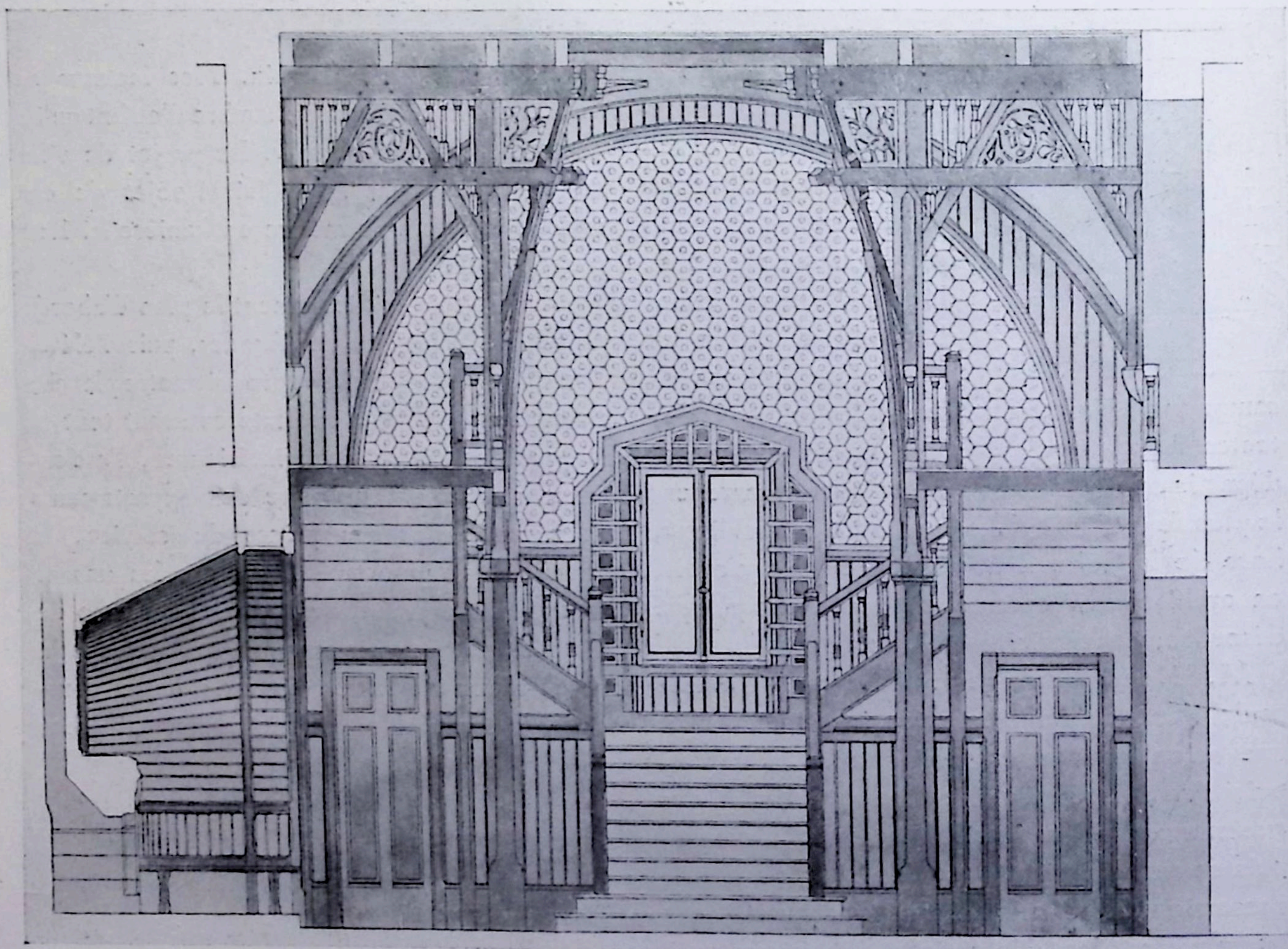
Depuis, nous l'avons revu, au Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts, en collaboration avec M. Sarazin. Nos lecteurs se rappellent la charmante chambre d'enfant qu'ils y exposèrent l'an dernier. Le projet de villa au bord de la mer, qui fait l'objet de cet article, achèvera de mettre en lumière ici leur personnalité.

Étudiez-en minutieusement le plan d'abord, puis les géométraux des façades, puis l'élévation en perspective que reproduit notre planche en couleurs, et vous constaterez avant tout la logique des dispositions intérieures, l'ordonnance strictement utilitaire des appartements de réception et des pièces de service, la justesse des rapports établis entre les uns et les autres. Le plan est rationnel : à gauche de l'escalier de quelques marches qui surélève le rez-de-chaussée, faisant ainsi de beaux sous-sols très praticables et très clairs, où sont



logés tous les services, un petit salon d'attente communiquant avec le bureau et donnant accès dans le hall sur lequel s'ouvre le salon, avec

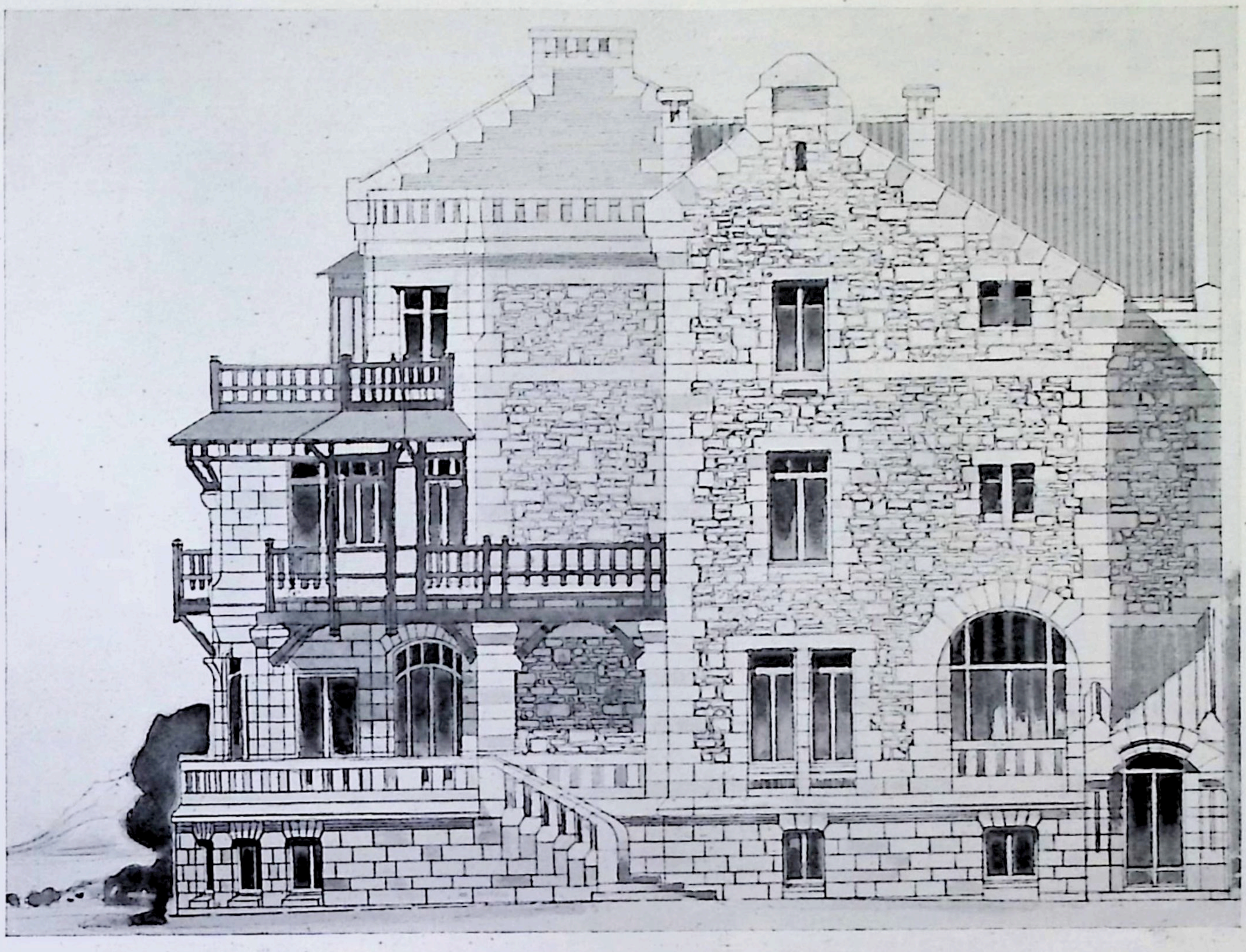
lequel communiquent le bureau et la salle à manger. Toutes ces pièces communiquent entre elles, et communiquent aussi avec le hall, ce qui ménage, quand les portes demeurent ouvertes, de belles perspectives à travers tout le rez-de-chaussée, ne formant plus ainsi qu'une sorte de vaste pièce prenant jour sur les trois façades les mieux orientées de l'habitation, et permettant d'embrasser ainsi, comme par une large fenêtre, tout le paysage environnant. Tout l'orientation de la maison. Chambres de maîtres, lavabos, salle de bains, lingerie, etc., tout a été logiquement combiné en vue de buts précis, nettement soulignés. C'est ainsi que les architectes, situant leur bâtisse sur un terrain déterminé, ont pris soin de placer toutes les pièces de réception du rez-de-chaussée, ou d'habitation courante du premier ou du second étage du côté de la plus belle vue, c'est-à-dire du côté de la mer; les autres, au contraire,



Vue intérieure du Hall. — Façade Est

près de l'entrée, un lavatory et un vestiaire; sous l'escalier du hall, des dégagements. Par un petit vestibule, on accède du hall à l'escalier de service et à l'office, qu'un monte-plats met en communication avec la cuisine. Le même souci de satisfaire les nécessités pratiques se retrouve dans les combinaisons du plan du premier étage, où l'on remarquera avec quel soin la place a été ménagée et quel esprit rationnel a présidé à la mise en proportion des différentes pièces par rapport les unes aux autres, selon leur destination et aussi selon services, chambres de domestiques, etc., du côté le moins plaisant. Rien de plus simple, rien de plus élémentaire, dira-t-on; soit, mais si simple, si élémentaire que cela soit, ou justement à cause que cela est si simple, si élémentaire, voyez combien peu d'architectes se soucient de ces choses! Le but principal des architectes fut, en un mot, de bâtir une maison confortable dont toutes les pièces soient bien proportionnées, selon leur importance, bien éclairées, bien aérées, offrant autant d'agrément que possible. Ils n'ont point voulu

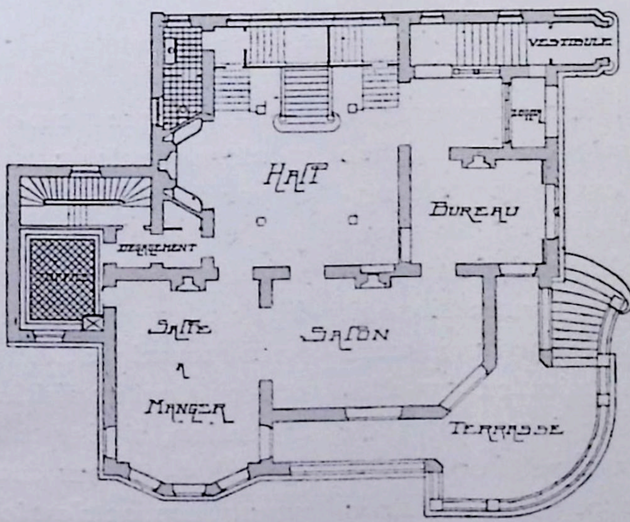
s'astreindre aux lois d'une symétrie tyrannique, établie d'avance; ils se sont, évidemment, pénétrés des exigences particulières et du



Façade Sud

genre de vie des êtres humains appelés à vivre dans cette demeure, et l'on devine qu'ils sont parvenus à les combler; par suite, elle a, cette demeure, une personnalité réelle, humaine, si l'on peut dire, car, tout en étant spéciale, elle n'est point exceptionnelle.

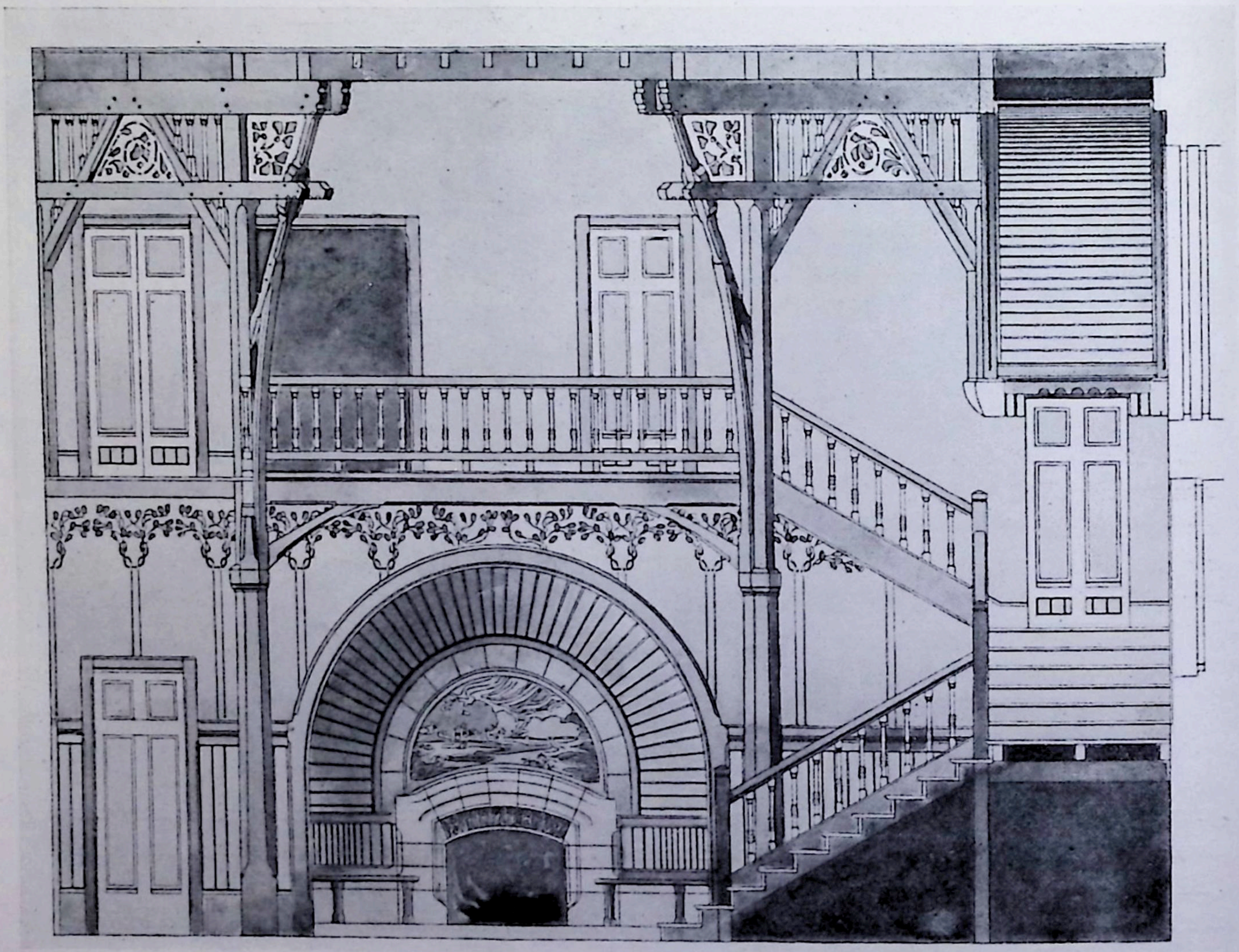
Quand vous saurez, dans ses détails, le plan, vous examinerez les façades; elles sont, par les rapports des pleins et des vides, par leur silhouette, par la façon dont elles épousent et suivent les formes du plan, l'expression intégrale de ce plan; elles ne pourraient en revêtir un autre, en abriter un autre, et l'individualité de la demeure achève de s'accentuer par l'union étroite, devenue évidente, qui existe entre toutes ses parties. La distribution des ouvertures est pleine d'imprévu, tout en restant logique, rationnelle, et c'est d'être logique, rationnelle, qui la rend imprévue; elle indique toujours, avec une surprenante netteté, la disposition, l'importance, presque la destination des divers appartements, le rôle qu'ils jouent dans l'ensemble. Rien de superflu; tout s'équilibre et se justifie par sa correspondance à une nécessité : par exemple, la saillie de la partie



Plan du rez-de-chaussée

du bâtiment où se trouve le hall et de celle où se trouve la salle à manger, sur le corps principal du logis, afin d'abriter la terrasse sur laquelle s'ouvre le salon, avec son pan coupé et que recouvre le balcon du premier étage avec son bow-window; par exemple, encore, l'avancée en encorbellement du premier étage au-dessus de la salle à manger, et l'appentis où est logé l'escalier, et la forme des pignons ornementales, décoratives, dans le pire sens de ce mot tant galvaudé, où la plupart des bâtisseurs dissimulent leur impuissance à faire œuvre de logique et de simplicité franche, loyale!

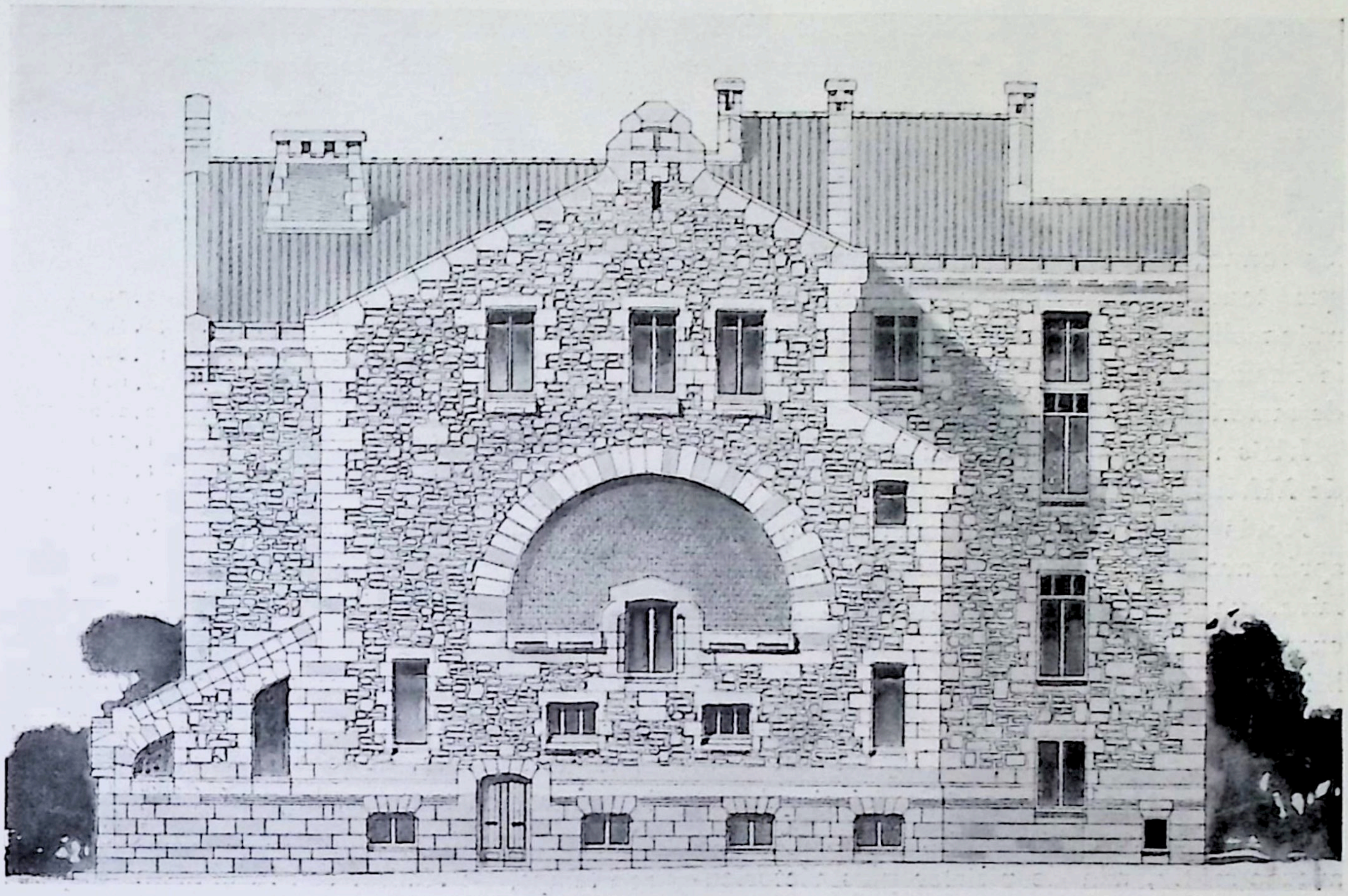
Du moment que rien ne blesse la raison, le bon sens, que tout a sa raison d'être, que l'esprit n'est point torturé à rechercher le pourquoi d'un détail, le motif d'une forme, que



Vue intérieure du Hall. — Façade Nord

et des souches, d'une si ferme netteté; le charmant croquis de la porte d'entrée donne une idée de la façon assez exacte dont est modelée, si on peut le dire, cette architecture. Tout cela, d'ailleurs, ce n'est que de la construction, de simple et savante construction où les matériaux jouent leur rôle, constituent toute la décoration. Ces façades unies en ont-elles un moindre agrément? Point; à nos yeux, du moins. N'a-t-on pas assez abusé, et depuis assez longtemps, de toutes ces superfétations faut-il et que peut-on souhaiter de plus? Ne perdons jamais de vue les vrais principes. Toute bonne œuvre d'architecture n'est constituée que par la combinaison harmonieuse d'éléments rationnels et utilitaires sous la férule d'une inflexible logique. Il devient donc indispensable, pour en sentir le charme et la beauté, — charme et beauté qui ne résident nullement dans l'ornementation, ainsi que l'on est trop enclin à le croire! — il faut donc, surtout lorsqu'on se trouve, comme c'est ici le cas, en présence d'une

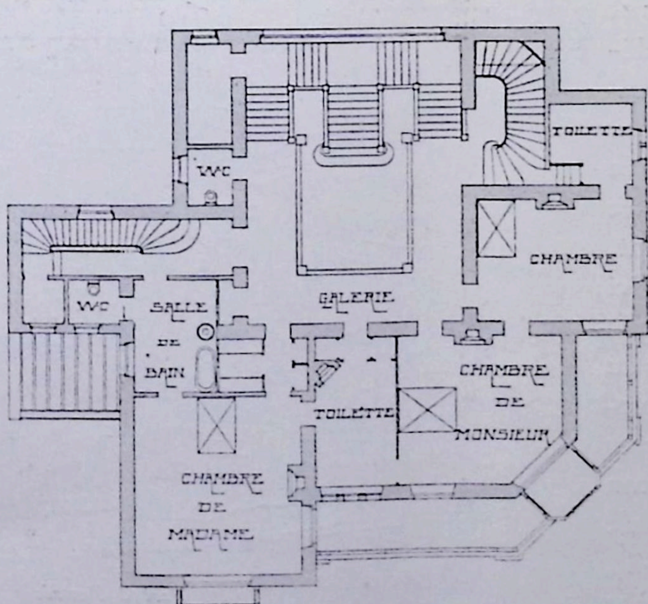
figuration graphique, procéder à une analyse consciencieuse et minutieuse de tous ces éléments, les examiner isolément pour voir si leur



Façade Est

présence dans l'ensemble se justifie, se bien rendre compte du rôle pratique auquel ces éléments sont destinés et s'ils le remplissent adéquatement ou non... et l'image de réalité commencera à prendre corps, à se matérialiser pratiquement, à devenir une chose tangible. Les sens, alors, achèvent le travail de l'esprit.

Et quand il s'agit, comme ici, d'une œuvre d'architecture domestique, de l'édification d'une demeure où des êtres humains écouleront le laps de vie qui leur est dévolu par les destinées, abriteront leurs joies et leurs détresses, quand il s'agit de la création d'un foyer, quoi d'étonnant qu'un peu d'émotion puisse naître de cette étude et de cette vision? On entrevoit alors, quelle pourrait, quelle devrait être la mission de l'architecte, comment il devrait considérer de son devoir de la remplir, l'ayant conçue dans toute sa grandeur et dans toute son humanité. Nous ne vivons que sur des erreurs et des préjugés. Qu'importe que nous ayons des musées peuplés de chefs-d'œuvre de peinture et de sculpture, si nous habitons de laides demeures, si nous consentons à passer notre existence parmi les mensonges, les vulgarités, les artifices, les anachronismes, les hypocrisies au milieu desquelles les bâtisseurs d'aujourd'hui nous contraignent à vivre. Est-ce donc si difficile, en architecture, de créer une



Plan du 1er étage

chose de beauté et que faut-il, après tout, pour qu'une maison soit belle, sinon qu'elle corresponde immédiatement aux besoins de ceux qui l'habitent, et qu'elle soit, au lieu d'être une œuvre de caprice, d'illogisme, d'excentricité systématique, une œuvre de vérité, de loyauté, de sincérité, d'humanité! Il ne s'agit plus d'art ici, pour ainsi dire; il s'agit de raison. Que toutes les fonctions de la vie contemporaine se reflètent, s'avivent par les formes extérieures, par les proportions, que tout soit intime, accueillant, logique, rationnellement établi et l'harmonie naîtra, et la beauté naîtra du plus modeste assemblage de matériaux.

Mais revenons à la villa au bord de la mer de MM. Sauvage et Sarazin.

Après avoir pris connaissance du plan, après avoir jeté, comme nous venons de le faire, un coup d'œil rapide sur les façades, examinons de quels matériaux elle est bâtie : briques et grès; les toits sont en tuile, les balcons, les balustrades, toute la menuiserie extérieure, en bois peint. L'aspect est à la fois robuste et plaisant. Les toits, ainsi qu'il est aisé de s'en rendre compte, ne comportent aucune saillie, afin de résister plus victorieusement aux grands vents du large; les souches des cheminées sont trapues, l'ensemble de la bâtisse forme une belle masse en harmonie avec le paysage grandiose où elle s'élève.

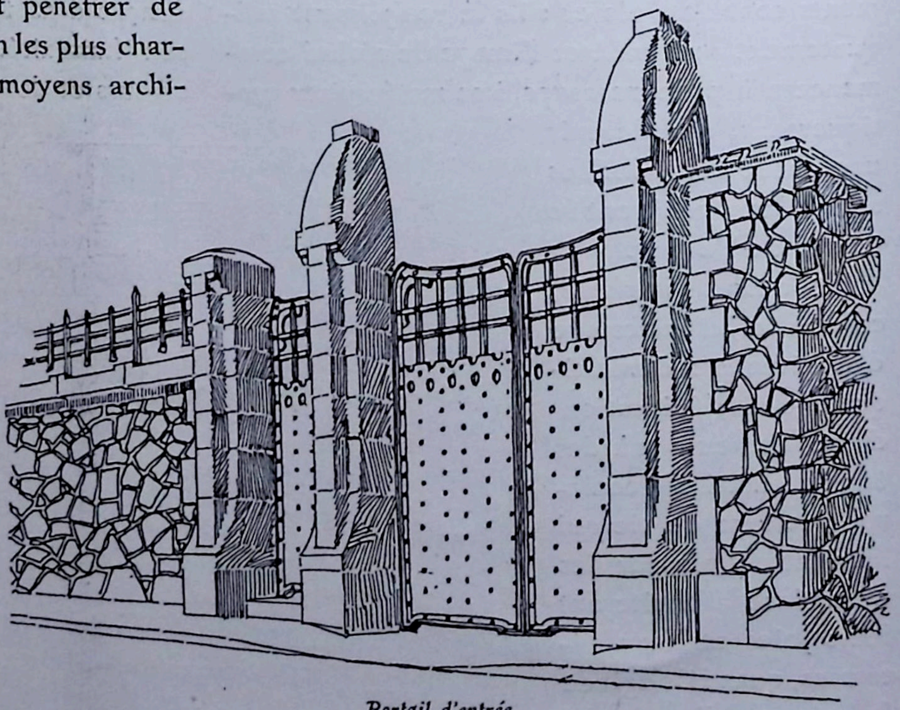
A l'intérieur où il nous faut pénétrer de nouveau, les effets de décoration les plus charmants ont été obtenus par les moyens architectoniques les plus simples et les plus immédiatement dépendants des dispositions pratiques de l'habitation. Dans le hall, par exemple, toute la charpente est visible. Quatre piliers de bois la supportent, à travers lesquels s'ouvre ici le retrait où se trouve logée la cheminée, là, le départ du grand escalier à double révolution, avec son mur de verres soufflés hexagonaux, d'un ton jaune (merveilleux isolant, de chaleur et de froid, paraît-il), répandant dans la vaste pièce une lueur dorée. La cheminée est en pierre. Toutes les boiseries du hall sont en pitchpin moiré, verni au tampon, d'une belle nuance chaude que la lumière, tamisée par la grande verrière anime de ses éclats dorés. Les murs sont revêtus d'une étoffe moirée ornée d'une frise au pochoir. Tous les planchers sont en sapin, tous les parquets en chêne. Chauffage à eau chaude.

Devis approximatif.

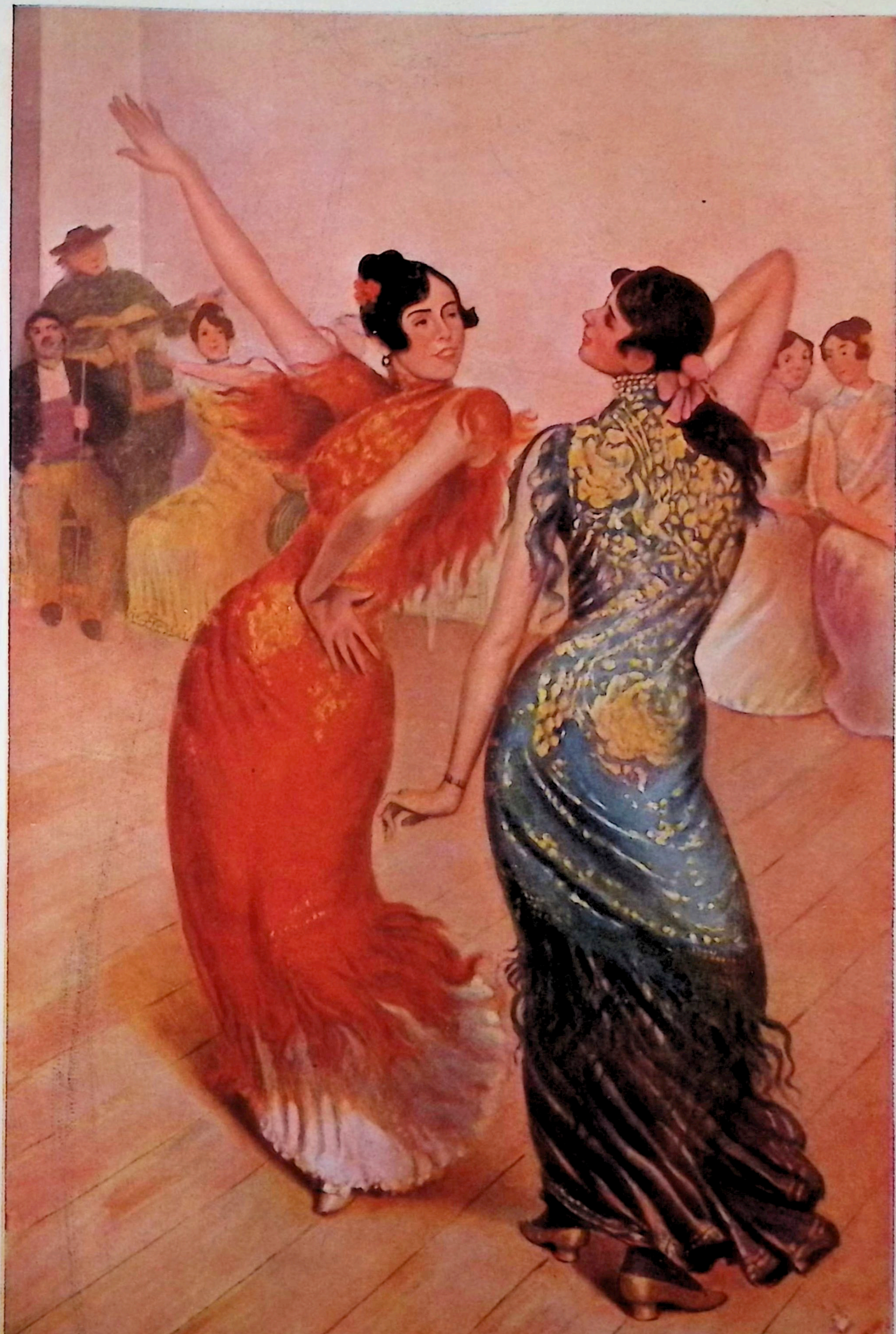
Terrassement	2.000
Maçonnerie	42.000
Charpente et menuiserie	16.000
Serrurerie	3.100
Fumisterie	2.250
Marbrerie	1.900
Peinture	1.700
Vitrerie	800
Plomberie et couverture	8.000
Grès	850
Divers	1.000
Total	79.600

Ce chiffre ne paraîtra pas excessif, nous le pensons, à tous ceux qui ont quelque notion, si vague soit-elle, des choses de l'architecture. Il prouve, en tout cas, la possibilité, pour un architecte contemporain et soucieux d'être de son temps, de réaliser son idéal moins dispendieusement qu'on ne le croit d'ordinaire et que ne le comporte l'architecture basée sur la stérile copie des styles d'autrefois.

Gabriel Mourey.



Portail d'entrée



WILLIAM T. DANNAT

Danseuses Espagnoles

William T. Dannat

S'il nous est permis, lorsque les efforts de la jeune école américaine de peinture se manifestent, soit dans le décor grandiose d'une Exposition universelle, comme en 1889 et en 1900, soit dans le cadre plus modeste d'une galerie parisienne, de goûter un vif intérêt au spectacle très varié des virtuosités individuelles et des plus surprenantes habiletés du métier, nous cherchons encore vainement à dégager de notre examen une impression d'art national née de l'originalité des expressions diverses.

Moins heureux que les Anglais, les Américains n'ont su cristalliser du premier coup les caractères de leur race dans des chefs-d'œuvre d'art et ils attendent encore leur Hogarth, leur Reynolds, leur Gainsborough, ces grands primitifs d'hier, dont les toiles rayonnantes sont comme de grands et fidèles miroirs où se reflètent, avec une si noble précision et dans un style si particulier de forme et d'esprit, en ce qu'ils ont de plus essentiel, les traits de la figure anglo-saxonne.

Il est juste de dire que cette quasi subite éclosion de génies autochtones ne se produisit qu'après de longs siècles de fermentation nationale, et que peut-être Reynolds et Gainsborough n'auraient jamais de leurs lumineux pinceaux fixé les radieux visages de Nelly O'Brien et de Mary Robison, ces radieux prototypes de la femme anglaise, sans la traversée providentielle du détroit par Peter Lely, Van Dyck et Largillière. Et puis, il faut bien reconnaître que l'unité morale de la grande république américaine est encore loin d'être complète dans les profondeurs de ses couches sociales où s'agitent tumultueusement avant de se confondre, tant d'éléments divers, et au premier abord si réfractaires à toute combinaison. Monde mystérieux, foule enfiévrée et d'une complexité troublante, dont le peintre n'a su encore concevoir le pittoresque et l'exprimer dans le style voulu. — La peinture américaine attend toujours son Edgard Poë.

Contraints d'ailleurs jusqu'ici de venir étudier leur art en Europe, les jeunes artistes américains se dirigent, peut-être instinctivement poussés par des influences héréditaires, vers les centres d'enseignement les plus dissemblables. De là l'extraordinaire et déconcertante variété de genres, de visions, de techniques, qui caractérise une exposition collective de leurs œuvres. C'est, en même temps que l'assemblage d'échantillons d'un savoir-faire habile et très expéditif dans l'interprétation moderne d'une nature souvent superficielle, une manifestation trop généralisée d'un éclectisme de seconde main, lors même que les excellents élèves des maîtres français, allemands ou anglais, élèves qui, aujourd'hui, pour la plupart, en remontreraient à leurs maîtres, par la crânerie de leur exécution, s'appellent Knight, Pearce, Walter Gay, Harrison, Swain Gifford, Melchers, Vail, Rolshoven, Hitchcock, etc...

Si les noms de haute marque de Whistler, de Sargent et de Dannat ne figurent pas dans cette courte liste, c'est qu'il serait en vérité bien difficile de déterminer les influences qui présidèrent à l'éclosion du mode whistlérien, que John Sargent, membre influent de la Royale Académie, semble avoir pris à tout jamais ses grandes lettres de naturalisation anglaise, et que William Dannat paraît avoir définitivement renoncé, et il faut le regretter bien sincèrement, à exposer en public.

Si mes souvenirs sont exacts, ce fut en 1896 que le nom de Dannat apparut pour la dernière fois sur le catalogue du Salon du Champ-de-Mars. A cette exposition figura sous sa signa-



W. T. DANNAT — *Danse*

ture un portrait souriant, traité dans une gamme très claire, d'une célèbre danseuse espagnole.

Fort heureusement, le musée du Luxembourg a su recueillir deux de ses meilleures toiles. *Le contrebandier aragonais* (salon de 1883), et *La femme en rouge*, qui fut très remarquée à l'exposition de 1889, près de *La femme en blanc* et du portrait de Mlle Eva Haviland, du même artiste. — Et le choix par l'Etat de ces deux œuvres remarquables est d'autant plus judicieux que l'une et l'autre sont des spécimens très caractéristiques des deux manières de l'artiste qui, à ses débuts, peignit sous la bienfaisante influence de Munkacsy (je parle très sérieusement) des œuvres dont les singularités pittoresques étaient très finement observées et rendues avec une force et une habileté de métier surprenantes chez un débutant (1). Puis, avant *la crise*, dont nous parlerons bientôt, ce fut, effet très excusable de la mode tyrannique du jour, l'imprudent abandon de la forte technique qui avait valu à l'artiste des succès si éclatants et si légitimes avec son Aragonais, son quatuor, ses femmes espagnoles et ses contrebandiers..... pour des recherches d'expression minces et claires d'un naturalisme élégant et un peu superficiel dans son enveloppe d'un violet ultra-moderne.

Ici une présentation, au lecteur, de l'artiste dont nous avons entrepris, tâche présomptueuse, de décrire en quelques lignes le laborieux effort et les troubles de conscience, nous semble de rigueur.

Ainsi que le définit Raffaeli, dans

(1). *Le contrebandier aragonais*, dont nous donnons ici une reproduction, fut, après son acquisition par l'Etat, relégué dans le musée de Perpignan; cette destination ethnographique était par trop incompatible avec la haute valeur artistique de l'œuvre qui, depuis quelques jours seulement, figure au musée du Luxembourg, sa vraie place,

le portrait qui figure à la fin de cette rapide étude, Dannat est grand, mince, blond, très distingué d'allure. J'ajouterai toutefois que cette vivante image n'est plus une très réelle représentation du Dannat de 1904.

Et cependant, W. Dannat possède assez d'éléments de bonheur pour n'avoir, à première vue, rien à envier au plus heureux des hommes. N'a-t-il pas la santé, la fortune, le talent? N'a-t-il pas des amis fidèles, des modèles charmants, des tableaux de maîtres, etc.?



W. T. DANNAT. *Un Quatuor*

N'a-t-il pas su, escrimeur très fervent et très redoutable, bien que de race anglo-saxonne (que M. Demolins me pardonne), acquérir à l'épée une force triomphante, et, recordman intrépide de l'automobilisme, ne fut-il pas un des premiers à réaliser avec ses voitures de choix les vitesses les plus vertigineuses?

Le front s'est élargi sous la chute des cheveux, une mélancolie que traverse parfois une fugitive expression d'une intensité d'ironie presque cruelle, enveloppe le masque qui pendant si longtemps fut presque consciemment illuminé par l'intime rayonnement d'une joie perpétuelle née, sans doute, d'une parfaite satisfaction.



W. T. DANNAT. *Paysan de Saragosse*

Toutefois M. Dannat n'est pas heureux; mais la cause unique de ses constantes inquiétudes, de ses absorbantes préoccupations, acquière une singulière noblesse, lorsqu'on devine qu'elle prend uniquement sa source dans sa passion de l'art, dans sa volonté de mieux faire, dans son dédain trop marqué et insuffisamment justifié de ses œuvres passées, de celles surtout qu'il exécuta sous l'influence d'une formule empruntée à la mode d'un jour.

S'il fait litière de ses travaux d'antan, il n'est pas exempt d'une certaine sévérité pour celles de ses contemporains. Sur ce point, il n'y a rien à redire. L'intransigeance de ses déductions critiques est d'ailleurs d'une âpreté pittoresque qui persuade souvent et qui intéresse toujours.

Comme la plupart de ses compatriotes en art, William Dannat vint jeune en Europe. Il avait douze ans à peine quand il débarqua de New-York en Allemagne, et, dès lors, il ne fit que de très courtes apparitions dans son pays natal. Il commença par étudier l'architecture à Hanovre et à Stuttgard, puis, brusquement, abandonna cette carrière pour la peinture.

Les premières leçons lui furent données dans les Académies de Munich et de Florence. Il vint à Paris en 1879. (Il avait alors 26 ans.) Il écouta les conseils de divers maîtres, de Carolus Duran et de Munkacsy entre autres. Il subit très visiblement l'influence de ce dernier, comme on peut s'en assurer par l'examen du *Contrebandier aragonais* (Musée du Luxembourg) et du *Quatuor espagnol*, une de ses meilleures toiles, qui figure aujourd'hui au musée de New-York. Ajoutons qu'à cette date Munkacsy, dont l'art à ses débuts, si riche de belles qualités de matière dans ses opulentes tonalités grises et noires, et d'une conception si simple et si haute, n'était encore que le beau peintre du *Dernier jour d'un condamné*, du *Récit de chasse*, du *Mont-de-piété*, de *Milton dictant le Paradis perdu*, et que son originalité native ne s'était pas à jamais anéantie dans

la fabrication de grandes machines dioramiques et religieuses où disparaissent les incontestables dons de l'artiste. Dannat ne prit de son maître que ses qualités de couleur les plus précieuses, qu'il sut exprimer d'ailleurs avec une largeur de métier et un esprit d'invention très personnels.

Mais bientôt échappant brusquement à l'influence de Munkacsy et du même coup aux menaçantes leçons des vieux maîtres de Dusseldorf, Dannat participait à l'ivresse générale qui semblait s'être emparée du monde des peintres et, en dehors de toute tradition de métier, se jetait à corps perdu dans le bleu tendre, dans le gris perlé, dans le suave violet du jour, et très confiant dans l'excellence des « idées nouvelles », faisait naître sous la mince caresse d'un pinceau très modernisé et sur des fonds libres de toute préparation laborieuse de longues silhouettes de femmes aux sveltesses botticelliennes, dont le voltigement des mains, le tournoiement des bras, les rotations des croupes, se répétaient en ombres très bleues, très violettes ou très mauves, sur des murs très blancs.



W. T. DANNAT — *Otero*

Cela était fort habile, spirituel, imprévu, d'un aspect réjouissant, d'une franche harmonie, d'un art indiscutable, « distingué », disait-on, bien qu'un peu épidermique, et chacun s'arrêtait avec une satisfaction visible devant ces toiles fraîches et joyeuses.

Seul, Dannat passait dédaigneusement devant ses œuvres, comme aussi devant celles de ses confrères, et le froncement de ses sourcils et le pli sarcastique de



W. T. DANNAT — *Danseuse*

ses lèvres disait très éloquemment :

« Décidément tout cela me dégoûte. »

A partir de 1896, Dannat cessa d'exposer au Salon. Bientôt le bruit se répandait que le brillant artiste se livrait avec une ardeur effrénée au jeu de l'escrime et du 120 à l'heure, et avait pour toujours dit adieu à sa palette et à ses pinceaux.

Il n'en était rien fort heureusement.

Las de succès jugés trop faciles, justement agacé de l'irritant tapage fait autour de triomphateurs éphémères par l'ignorante imbécillité des snobs, troublé aussi dans la profonde honnêteté de sa conscience artistique par l'inquiétante revue rétrospective des déchets sans nombre qui encombraient déjà l'histoire de l'école de peinture moderne, depuis une vingtaine d'années, pressentant avec sagesse que l'heure était proche où les peintres de talent, soucieux de prolonger leur rêve dans leurs œuvres, abandonneraient les faux procédés et feraient de la question de métier l'objet de leurs plus fiévreuses préoccupations, Dannat prit l'héroïque parti de cesser sinon de peindre, du moins d'exposer ses peintures pendant huit années. Ce laps de temps, il le consacra, avec une ferveur de bénédictin, à la recherche de la technique des grands maîtres d'autrefois, de Piero della Francesca à Watteau, se souvenant à temps, devant le rapide et morne affaissement de la plupart des peintures modernes, que les expériences faites l'obligeaient à tout apprendre, l'enseignement du métier de peintre étant presque totalement négligé aujourd'hui.

Chacun ne peint-il pas, en effet, à sa façon ?

« Regarde la nature et travaille. Tu dois apprendre seul le métier de



W. T. DANNAT

Femmes espagnoles



W. T. DANNAT

Contrebandier aragonais

peintre. » Tel est le mot d'ordre du maître contemporain.

Et le jeune artiste s'évertue, seul, sans conseils, sans exemples, dans la plus profonde ignorance des techniques définitives, à badigeonner sa toile, oubliant trop souvent qu'un peintre qui apprend seul son métier a, comme l'a dit Reynolds : un imbécile comme professeur : « *A selftaught painter has a fool a master.* »

Je le dis en vérité, M. William Dannat est un des artistes les plus inquiets, les plus noblement inquiets de son époque. Et son inquiétude s'aggraverait sans doute encore davantage s'il savait que Lemoyne déclarait un jour avec une sorte de découragement qu'il fallait trente ans de l'étude du métier de peintre pour savoir établir une œuvre qui pût se conserver dignement...

Mais une si longue suite d'années ne sera pas nécessaire, nous l'espérons bien, à M. Dannat, pour pénétrer avec fruit le mystère le plus compliqué des métiers anciens et pour tirer de sérieux profits des leçons éloquentes des grands maîtres.

N'a-t-il pas eu, pour accélérer ses recherches, pour confirmer ses opinions, l'étonnant courage de disséquer, pour ainsi dire, quelques-uns des chefs-d'œuvre qui ornent sa collection particulière, et à l'aide de grattoirs et d'essences dissolvantes, de demander au Titien, à Rubens, à Reynolds, à Goya, entre autres, le secret de leur prestigieuse et éternelle fabrication, de la magnifique chimie de leur art?

Assurément, de ces longues méditations, de ces cruelles expériences traversées de poules à l'épée et de raids automobilesques reposants, naîtront prochainement quelques œuvres d'un faire précieux et définitif, où se trouveront fixées à jamais, dans la plus brillante et la plus solide des matières, les gracieuses et les pittoresques visions de l'artiste.

Et alors, M. William Dannat, fait commandeur de la Légion d'honneur en 1900, n'aura plus le droit de prétendre (et c'est une opinion qui lui est d'ailleurs absolument personnelle) que cette haute distinction lui fut prématurément attribuée.

ARMAND DAYOT.



RAFFAELLI *Portrait de W. T. Dannat*

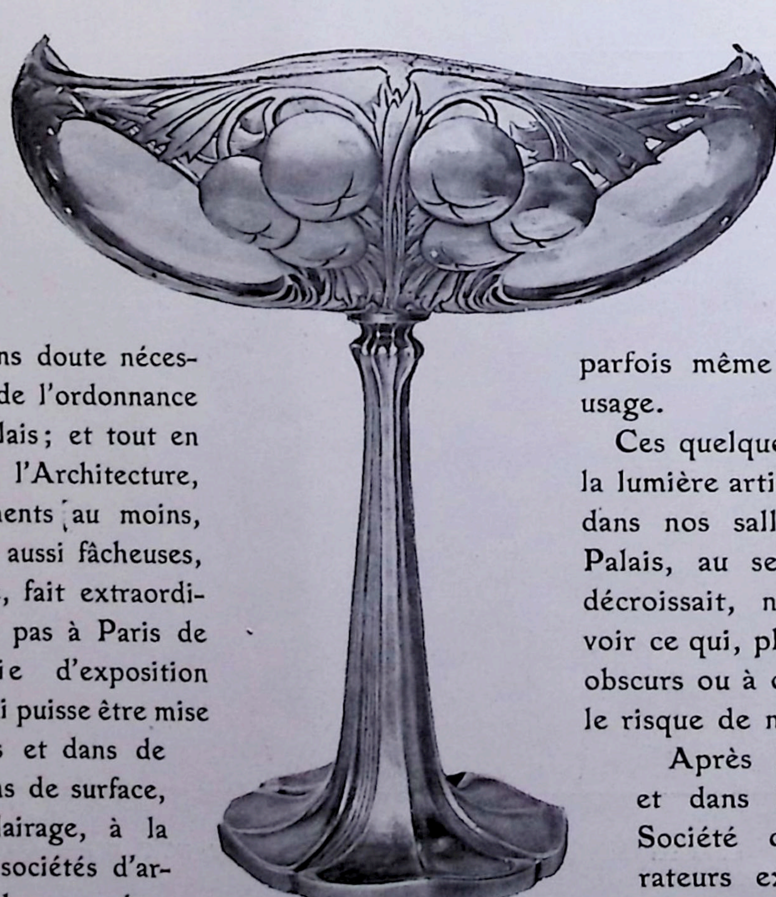


PAUL MEZZARA *Nappe en dentelle*

L'Exposition de la Société des Artistes Décorateurs

Dans ce rez-de-chaussée du Petit Palais des Champs-Élysées, sorte de sous-sol ou de crypte et que l'on croyait devoir rester sans usage, les sociétés d'artistes, encore sans domicile, prennent le parti de s'installer.

La hauteur en est insuffisante, les fenêtres tiennent du soupirail, cela est vrai, mais l'on peut se dire que le sacrifice de cet étage était sans doute nécessaire à la beauté de l'ordonnance extérieure du Palais; et tout en regrettant que l'Architecture, celle des monuments au moins, ait des exigences aussi fâcheuses, l'on constate que, fait extraordinaire, il n'existe pas à Paris de véritable galerie d'exposition d'œuvres d'art qui puisse être mise à tous moments et dans de bonnes conditions de surface, d'accès et d'éclairage, à la disposition des sociétés d'artistes dont le nombre augmente chaque année.

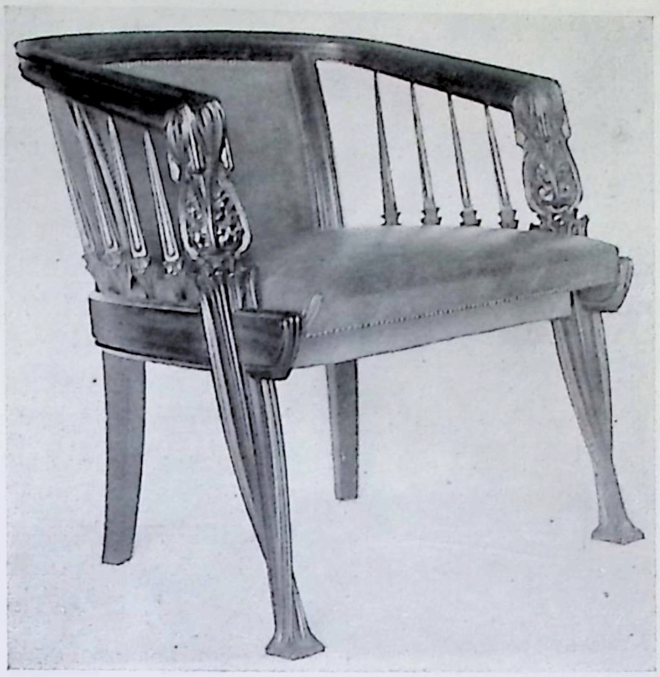


P. FOLLOT *Coupe en bronze*

Des façades, il en existe certes, elles sont ou bonnes ou mauvaises, plaisent ou déplaisent selon les goûts et les idées de chacun, mais derrière elles, que trouve-t-on? Que ce soit au Petit Palais, au Grand Palais, au musée Galliera ou ailleurs, des salles trop étroites, trop hautes ou trop basses, dans tous les cas mal éclairées, et parfois même impropres à tout usage.

Ces quelques réflexions faites, la lumière artificielle étant venue, dans nos salles basses du Petit Palais, au secours du jour qui décroissait, nous pourrons enfin voir ce qui, placé en des endroits obscurs ou à contre-jour, courrait le risque de ne pas être regardé.

Après le salon d'automne et dans le même local, la Société des Artistes décorateurs expose pour la première fois les œuvres de ses membres.



MAJORELLE *Fauteuil de bureau*

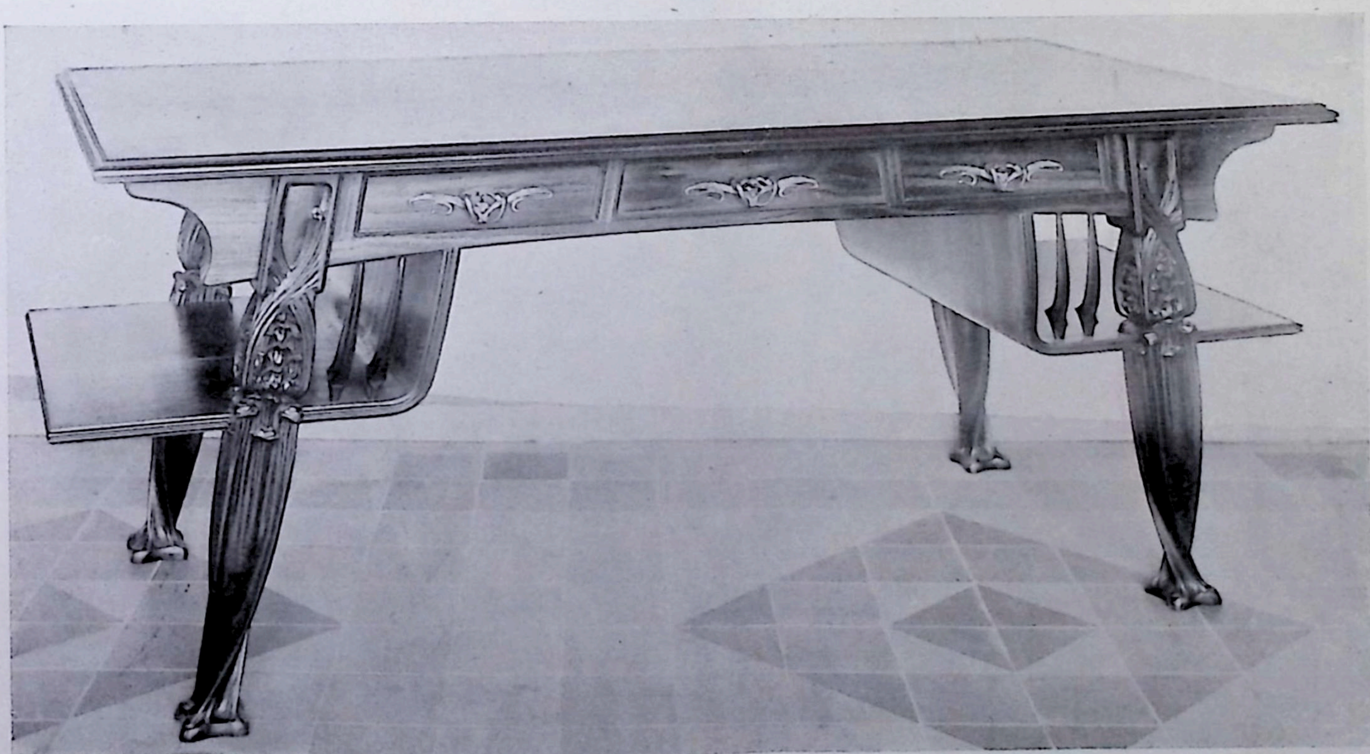
Créée en 1901, cette société est déjà des plus prospères. Ses adhérents, au nombre d'environ quatre cents, comptent parmi eux la plupart des artistes de l'art décoratif que l'on rencontre habituellement dans les salons annuels.

Après trois années employées à son organisation intérieure, à l'étude de quelques projets d'exposition non réalisés, pour différentes causes, la nouvelle société se produit en public d'une manière très intéressante, et, dans tous les cas, fort honorable pour un début.

Peut-être entendrons-nous dire que son exposition fait double emploi avec celles qui se succèdent à cette époque de l'année, celle de *La Poignée*, celle des *Arts réunis*, et quelques autres qui sont encore présentes à l'esprit, ou encore avec les deux Salons annuels du printemps et celui d'automne, qui peuvent sembler suffire pour faire connaître au public les manifestations de l'art décoratif dans toutes ses spécialisations, enfin, qu'à solliciter aussi souvent l'attention de ce public, si bien disposé qu'il soit, l'on risque fort de le fatiguer en compromettant en même temps les autres expositions, consacrées par le temps, l'habitude et le succès.

A ces objections, à ces craintes que j'ai entendu émettre, il n'y a pas, à mon avis, lieu de s'arrêter; qu'elles soient justes ou vaines, cela d'ailleurs importe peu. Elles deviennent sans valeur si la nouvelle exposition, en dehors de l'intérêt des œuvres qu'elle comprend, se distingue des précédentes par une innovation ou une particularité quelconque.

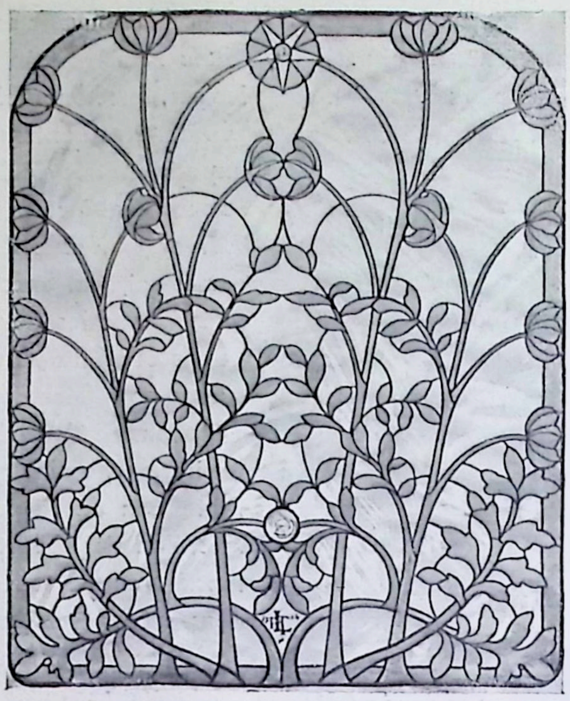
Or, à ce point de vue, elle nous donne quelque satisfaction : tout d'abord nous trouvons l'art décoratif chez lui, installé en



MAJORELLE *Bureau*

maître, et non comme dans les Salons annuels, en invité quelque peu imposé et toléré de ses grands collègues, la peinture et la sculpture, parfois aussi un peu inquiètes de ses succès.

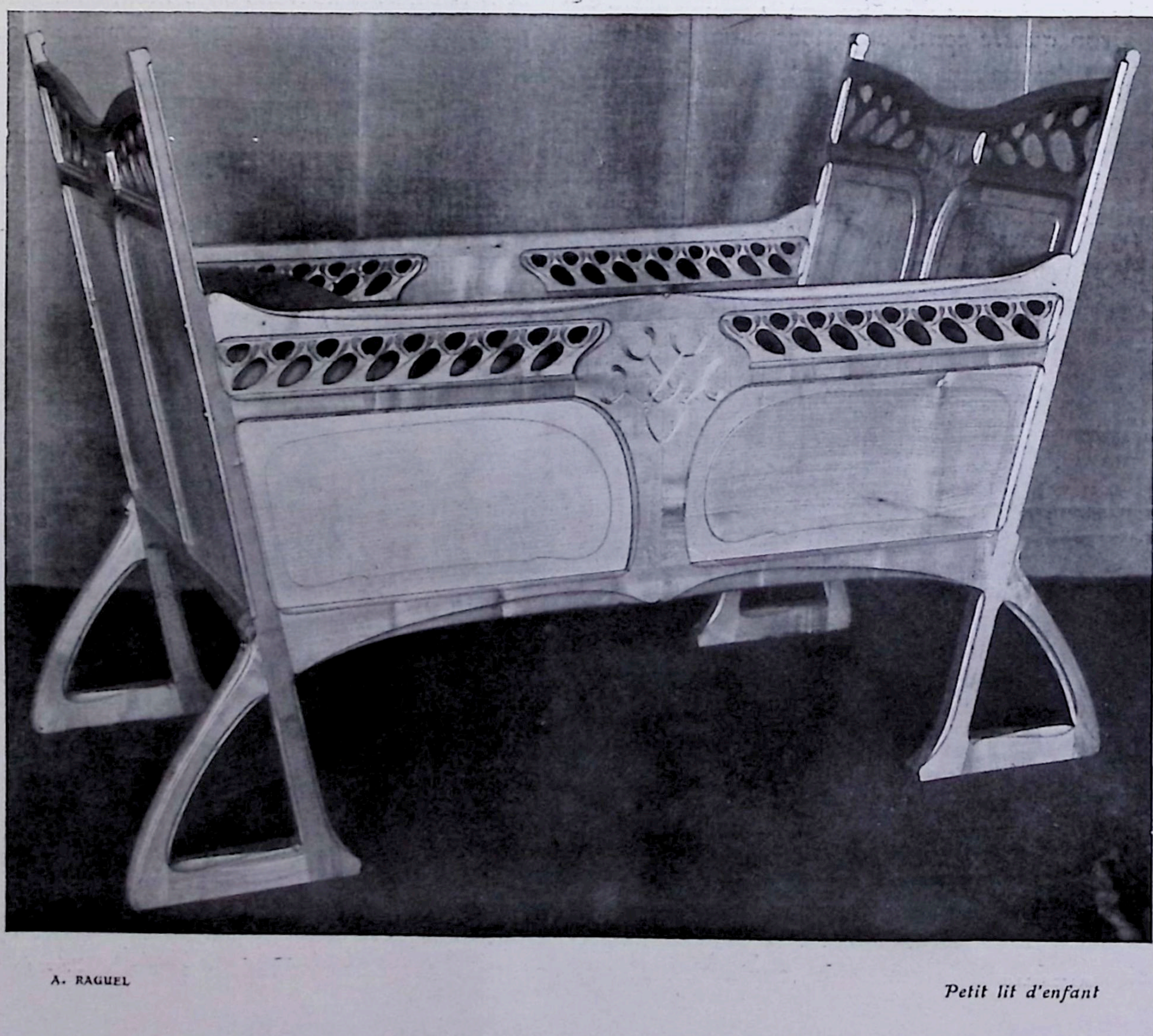
D'autre part, l'encouragement donné par le programme aux expositions collectives et individuelles d'ensembles de décorations et d'ameublement de pièces d'habitation, indique une préoccupation intéressante, sinon une pensée absolument neuve, chez les organisateurs de l'exposition.



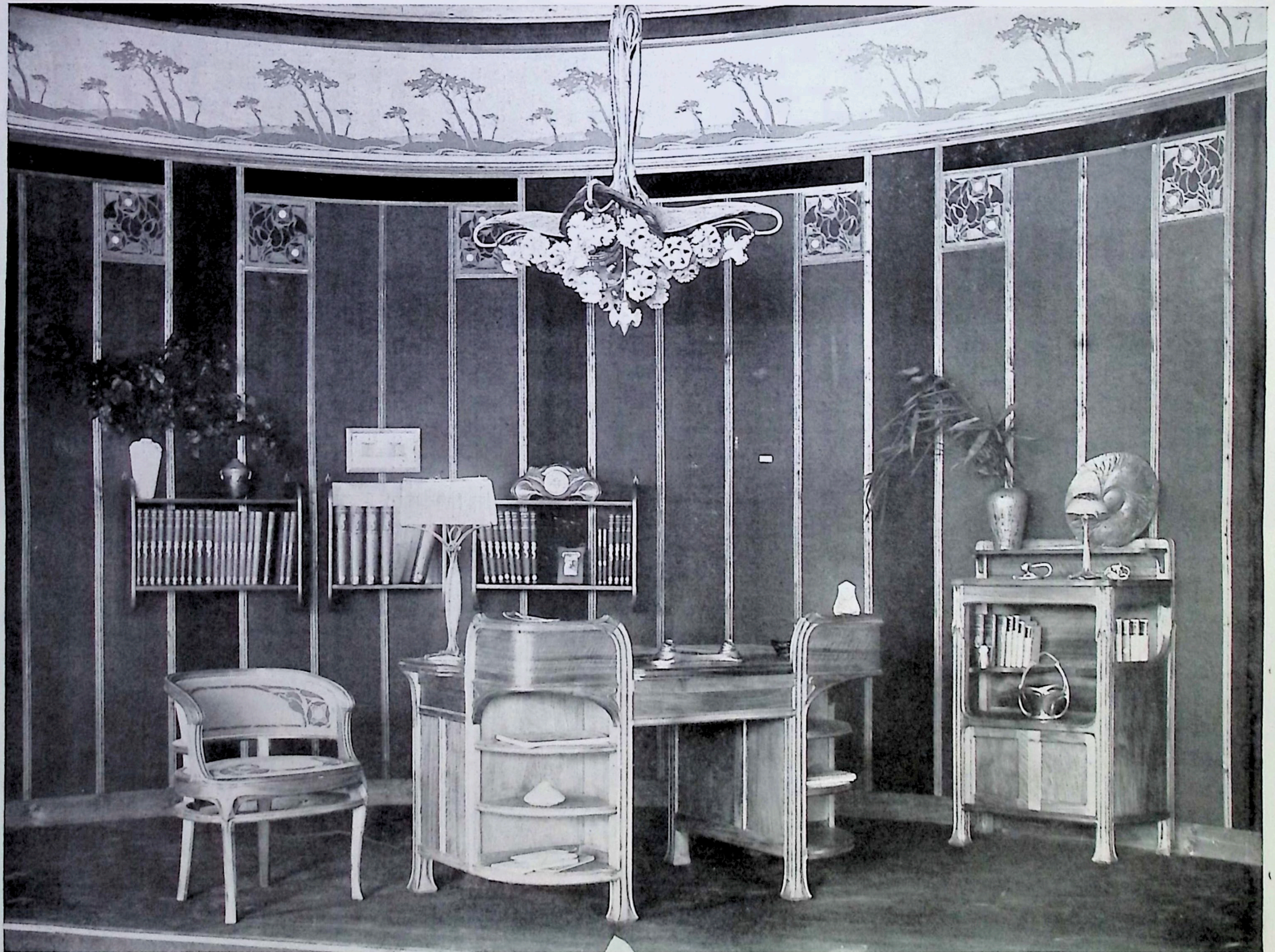
LAUMONNERIE *Vitrail*

La loge d'artiste, manifestation la plus importante dans ce genre, la seule, à vrai dire, qui soit due à une collectivité, rappelle un peu par le principe de conception commune et d'exécution divisée, certaines œuvres remarquées à l'Exposition universelle de 1900, dans les sections allemandes et autrichiennes, et qu'il est bon d'essayer de généraliser en France.

L'unité et l'harmonie de l'œuvre com-



A. RAGUEL *Petit lit d'enfant*



M. DUFRÊNE

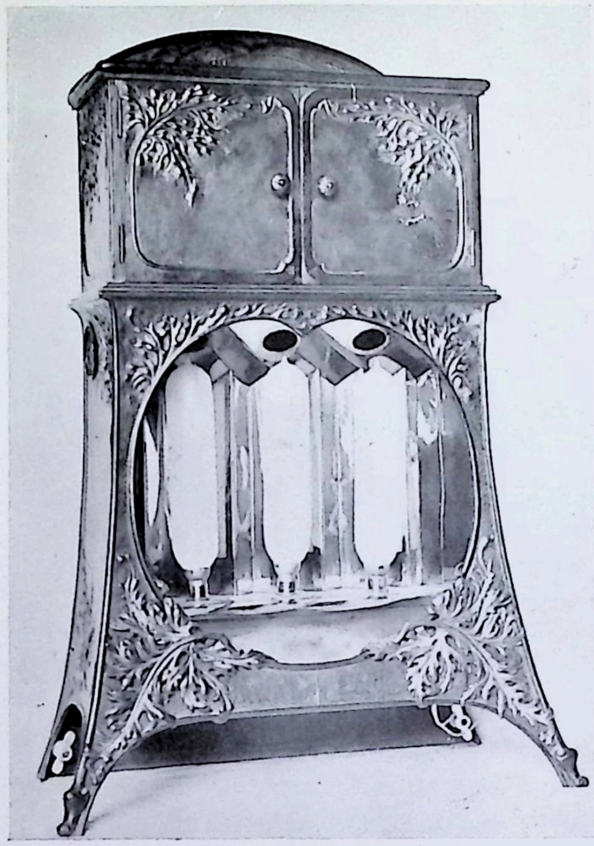
Cabinet de travail



M. GALLEREY — *Panneau en cuivre repoussé*

mune seront sans doute plus difficiles à obtenir de nos artistes, d'esprit plus indépendant que discipliné, que de leurs collègues d'autres pays. Question de race et d'éducation qui ne doit pas empêcher le renouvellement de cette tentative, au contraire.

A cette loge d'artiste, c'est=précisément le



REGIUS ET SCHEIDEKER — *Cheminée électrique*

manque d'unité que l'on pourrait reprocher, si l'attention n'en était bien souvent détournée par quelque intéressant détail sans lien sensible avec le caractère et la destination de la pièce. Le rôle des architectes, MM. Sauvage et Sarazin, n'y apparaît guère autrement que comme celui d'ordonnateurs et d'adroits metteurs en scène. Quant à leur cliente, l'artiste à laquelle la pièce est destinée, elle nous paraît affligée de la plus cruelle inconsistance de goût; on la devine plus sensible en art, à la multiplicité variée des émotions distinctes qu'à la reposante beauté de l'expression d'une pensée unique. C'est ainsi que, sur le lavabo en grès flammé de Bigot, nous trouverons quantités d'objets d'utilité, tous intéressants, mais de caractères différents, comme les pièces en cristal taillé de M. Michel seul, ou en collaboration avec M. Eugène Lelièvre pour la partie métallique, tels les deux flacons, de

décoration à la fois sobre et de saine originalité.

Les véritables qualités du vitrail moderne nous apparaîtront dans la cloison vitrée formant séparation entre la loge et le cabinet de toilette, sobre de lignes, simplement mis en plomb sans peinture, de tonalités claires et cherchées; ce vitrail reste dans la tradition de M. Laumonnerie, son auteur.

La table à coiffer de M. Majorelle nous retiendra, de même que la délicate exécution et le dessin de la nappe en dentelle de M. Mezzara, sur laquelle de charmants objets de toilette de M. Eugène Lelièvre voisinent avec d'autres objets ayant tous une part d'intérêt, mais sans lien suffisant avec le caractère de la pièce.

Dans les expositions individuelles, le même défaut ne peut évidemment se rencontrer; le cabinet de travail de M. Follot, qui vient



LAUMONNERIE, REGIUS ET SCHEIDECKER *Garde-feu*

à la suite de la loge d'artiste, se présente ainsi avec plus d'unité; les meubles, les décorations murales, les objets qui les garnissent sont composés par lui. Comme à la plupart des artistes créateurs d'ensembles, que nous étudierons ensuite, tous les matériaux susceptibles d'être employés : le bois, les métaux, les papiers,

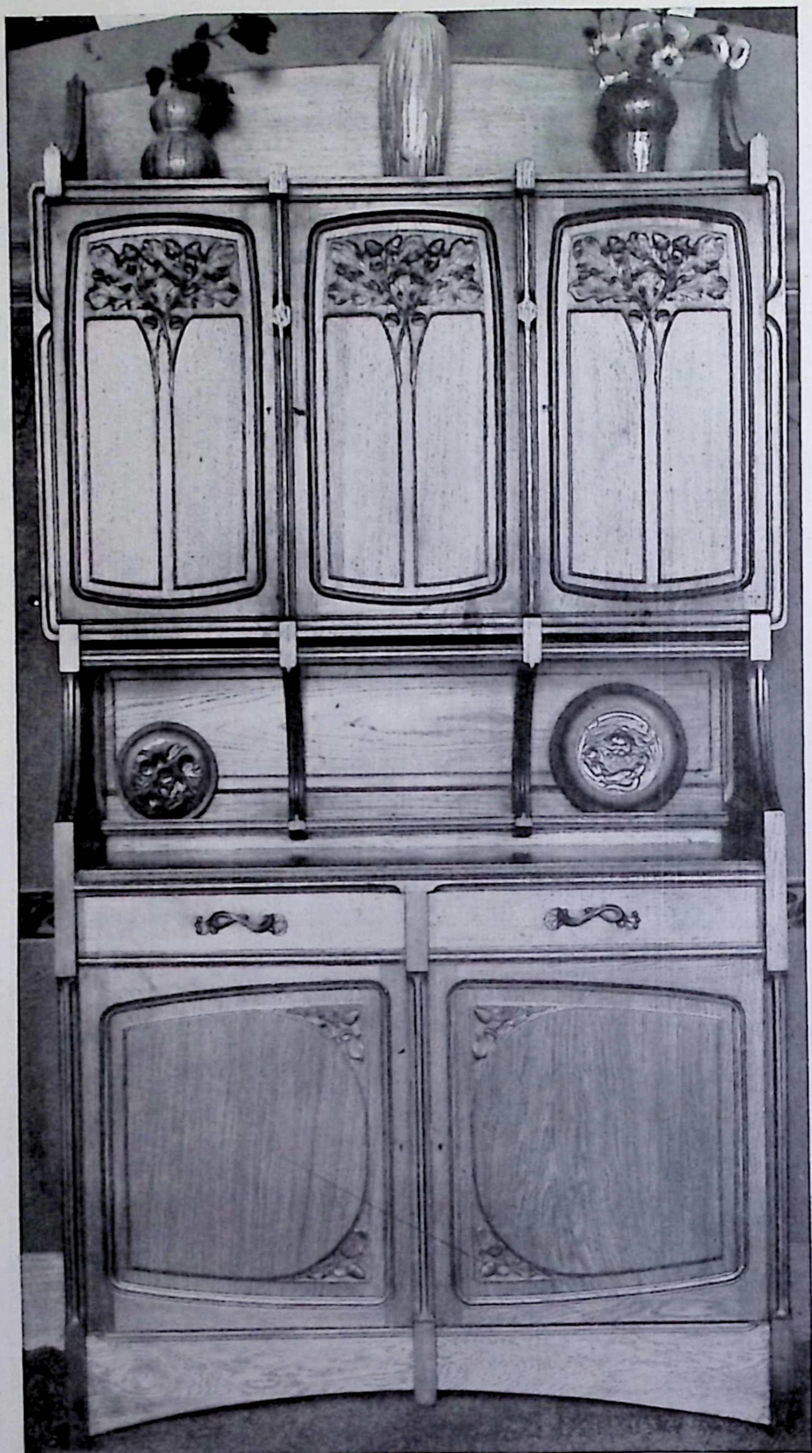


M. GALLEREY *Panneau en cuivre repoussé*

les tissus lui sont également familiers; parmi ces matériaux, il en est toutefois dont la

technique offre plus de difficultés que d'autres. Les conditions à observer dans la composition d'un objet en bronze ne sont pas extrêmement compliquées; le métal, en observant certaines précautions, se repousse aisément; le fer se forge, le bois s'assemble.

C'est précisément cette condition d'assemblage du bois qui rend l'emploi de cette matière particulièrement difficile et rarement tout à fait satisfaisant.

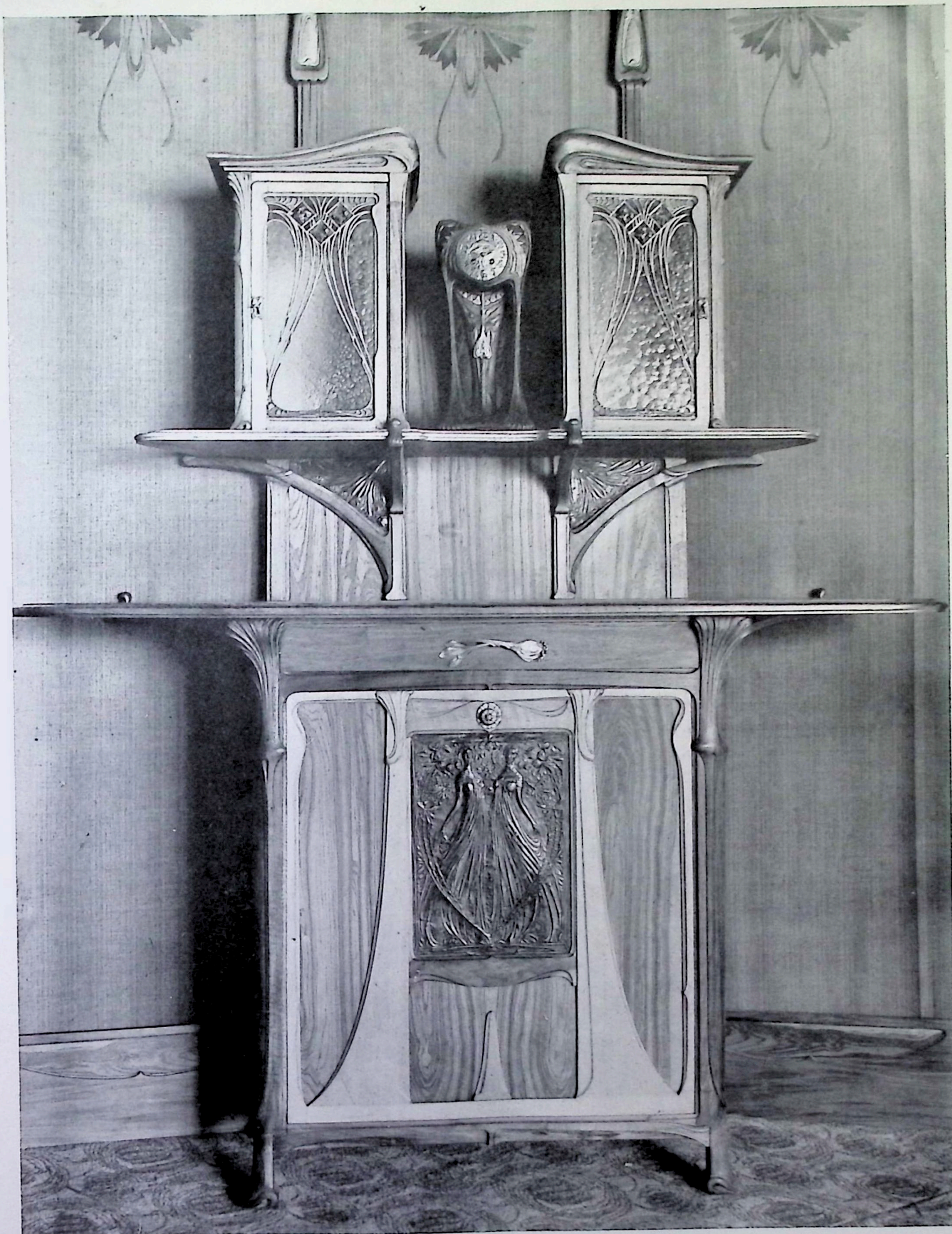


GALLEREY — *Buffet*

Ou le meuble, bien assemblé, dont les tenons et les mortaises auront leur place visible et respectée par le décor, sera ou paraîtra froid, triste ou sévère, tels les meubles et les boiseries du moyen âge; ou, au contraire, d'une souplesse de lignes agréable d'aspect comme ceux du XVIIIe siècle, de plus commodes à l'usage, seront d'une structure inférieure, sacrifiée à l'apparence, les fibres du bois seront coupées par suite de l'excès des courbures, et les pièces qui les comprennent resteront sans solidité, les joints des assemblages traverseront, sans s'en préoccuper autrement, la sculpture.

Ces négligences sont mauvaises; le bois travaille, un jour ou l'autre le joint s'ouvre, trahit sa présence, et sert ainsi d'enseignement de ce qu'il n'est pas bon de faire, le champ de la fantaisie décorative en fût-il réduit.

Certes, il est à la portée de tout le monde de regarder un meuble, d'en apprécier les lignes, la légèreté, la commodité, cela ne suffit pas toutefois; il est tout aussi possible et utile de voir si les bois, malgré les courbures, ont conservé la continuité de leurs fibres, si les assemblages sont solides et ne sont affaiblis par une décoration hors de propos; — si les bois, de jolie apparence et maillés sur toutes leurs faces s'il s'agit de chêne, ne sont pas simplement plaqués, comme ils le sont parfois. Le meuble qui aura supporté avec succès cet examen sera de longue durée; si c'est une chaise, l'on n'a qu'à la renverser sur le sol,



FOLLOT

Buffet

épreuve que ne supporte pas volontiers la chaise du XIXe siècle, et souvent les chaises modernes; la nôtre ne se cassera pas au dossier.

Ceci, d'ailleurs, n'est pas dit spécialement à propos du cabinet de M. Follot; une préoccupation de structure s'y manifeste presque toujours, les sièges affectent bien parfois des courbures excessives et des indécisions dans le sens de la décoration au moment des assemblages, l'ensemble donne néanmoins l'impression d'une œuvre logiquement conçue et adroitement décorée.

Plus modeste est ensuite M. Ott, dont la chambre à coucher, comprenant lit, armoire, table de nuit et fauteuil, est présentée comme ne devant pas coûter plus de 650 francs. Considéré à ce point de vue, l'art n'est pas sans intérêt, et ce n'est pas un de ses moindres problèmes qui ne soit ainsi abordé.

Faire de beaux et bons meubles, de formes nouvelles et logiques, est bien et utile à l'exemple, mais ceux qui, dégagés des préoccupations de style ancien, peuvent s'en rendre possesseurs à prix élevés, sont en nombre plutôt limité; aussi, créer des modèles permettant une fabrication économique et la vente à des prix abordables pour un plus grand nombre, de meubles bien construits, discrètement et suffisamment décorés, tout en étant d'un intérêt différent, n'en est pas moins digne d'approbation.

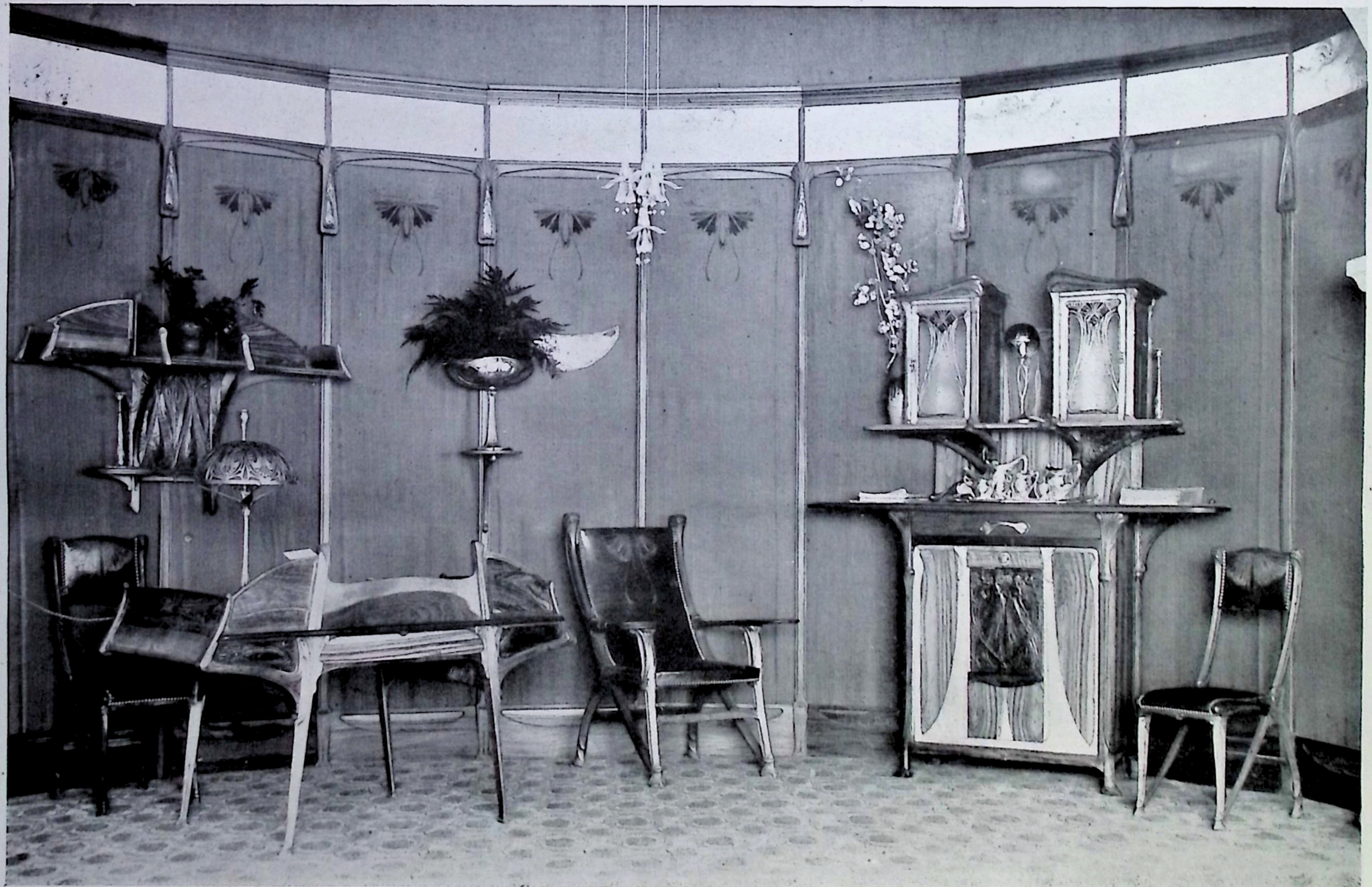


LAUMONERIE *Vitrail*

L'inconvénient de toutes les tentatives faites jusqu'ici dans ce sens est la pauvreté de l'aspect. Or, chacun a droit à une part de luxe, si inutile qu'il puisse paraître, et l'affreuse armoire à glace en acajou plaqué, rêve de Jenny l'ouvrière, ne sera pas encore tuée par le buffet de cuisine.

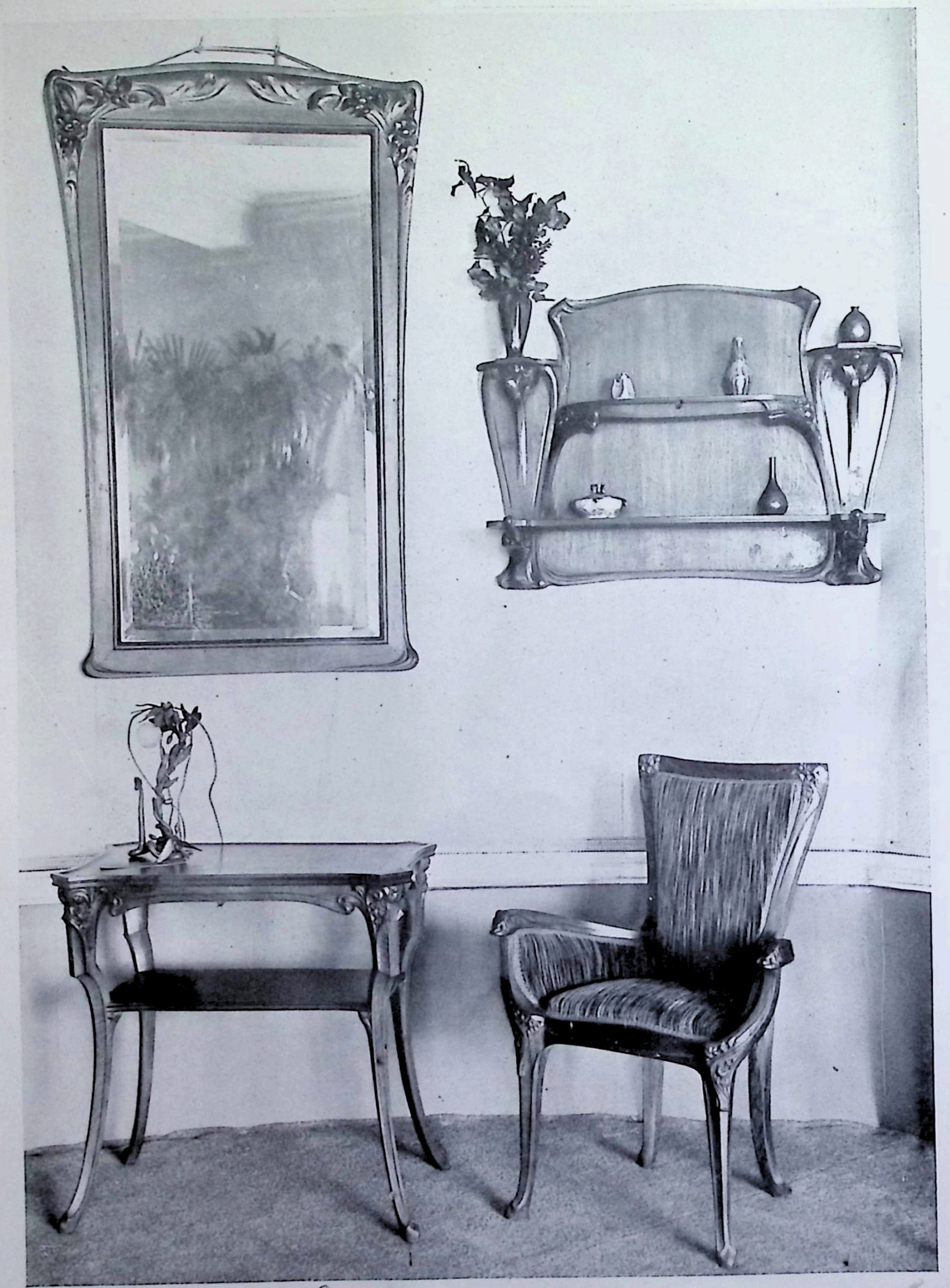
M. Ott n'atteint pas ce défaut; ses meubles sont bien construits. Je n'ai pas à dire s'ils sont chers ou bon marché, je contaste seulement que la tentative qu'ils représentent est intéressante, peut-être même la plus intéressante qui ait été faite dans ce sens.

M. Dufrène expose ensuite un cabinet de travail comprenant un bureau, un fauteuil, des étagères et une bibliothèque dans lesquels, de même que dans les objets de différentes natures qui garnissent ces meubles, se retrouvent les qualités habituelles très personnelles de cet artiste, logique de la forme, sobriété et distinction du décor, enfin, observation rigoureuse des conditions de la matière employée et des besoins auxquels le meuble doit satisfaire; à ce point de vue, ne sont-ils pas des plus intéressants, ce bureau dont toutes les parties sont utilisées, dont aucune surface n'est perdue, et ce fauteuil si bien disposé pour le mouvement du corps et la facilité de la conversation? — Le luminaire pour l'éclairage électrique, de même que tous les objets qui



P. FOLLOT

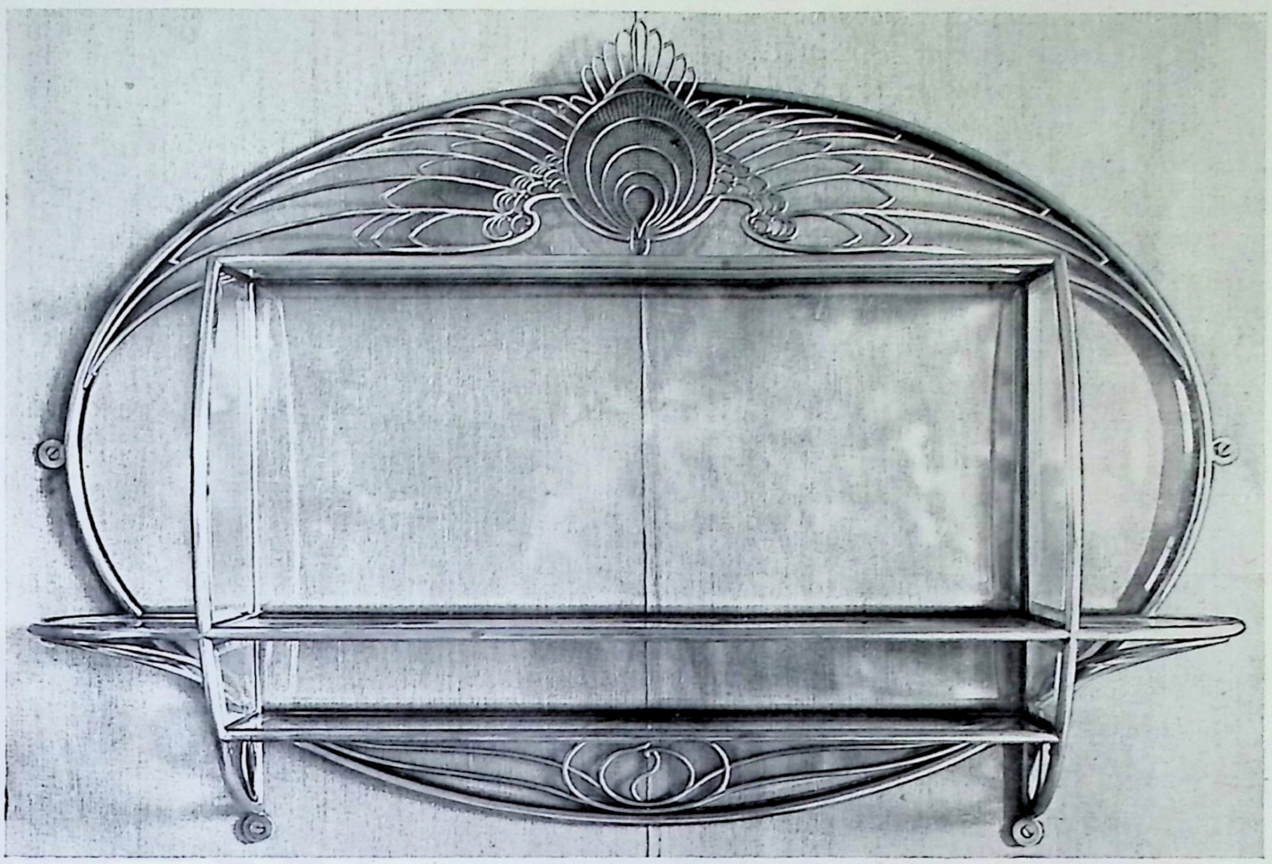
Cabinet de travail



CROIX-MARIE

garnissent la pièce, participent du même principe et du même sentiment élevé.

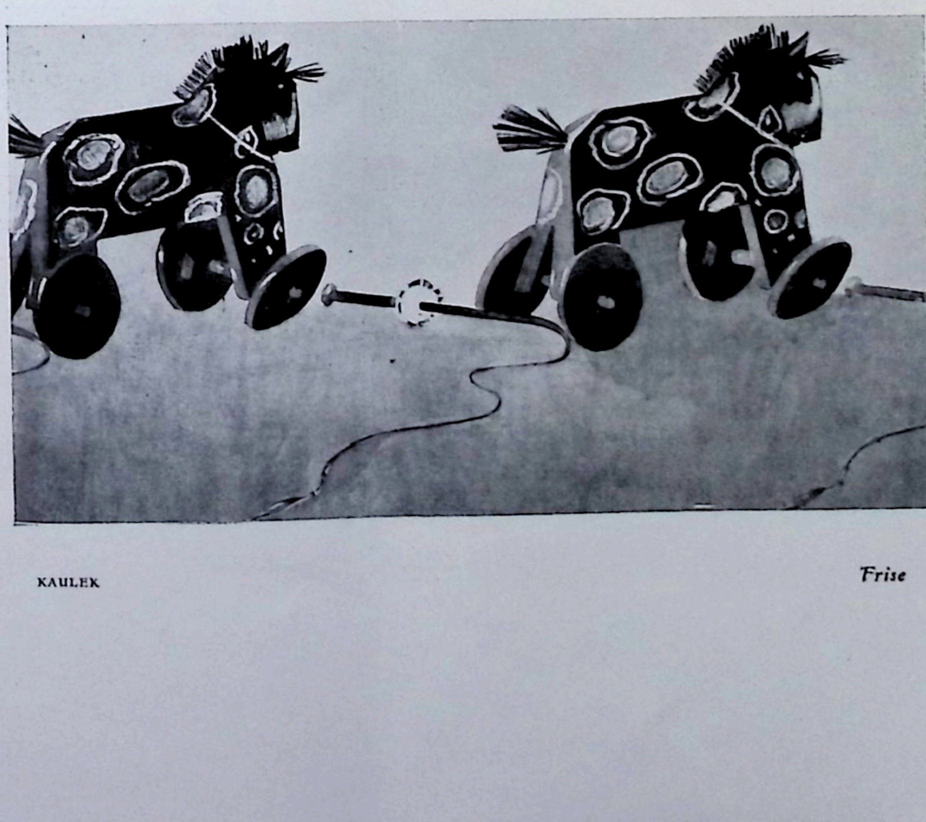
Plus loin, M. Majorelle nous montre également un cabinet de travail. C'en est un sujet



TH. LAMBERT — *Etagere en cuivre*

qui, par le caractère auquel il prête, la sobriété un peu sévère qu'il commande, est volontiers adopté par nos exposants. — Le principal intérêt des meubles de M. Majorelle réside dans la perfection du travail du bois et l'ingéniosité du décor, dont le principe est toujours emprunté à la plante. L'interprétation de fibres, torturées et souples, comme dans le décor des pieds de la table et des sièges, diminue bien un peu l'aspect de solidité et de résistance verticale dont un élément aussi essentiel doit donner l'impression, mais la recherche de la nouveauté, lorsque le résultat présente autant d'intérêt, peut faire accepter une disposition dont au moins la banalité est exclue.

La préoccupation de la forme domine également M. Croix-Marie; les ornements des meubles de son salon sont ingénieux, leurs oppositions bien ménagées, la cambrure des éléments de support est convenablement mise en valeur et est, en outre, accentuée par des nervures bien placées; en regardant de très



KAULEK — *Frise*

près néanmoins, ne verrons-nous pas cependant des joints d'onglets, des coupes d'assemblages qui témoignent d'une structure moins bien respectée par le décor que dans les exemples que nous venons de quitter.

Ce sont là qualités et défauts selon nous, que nous retrouvons dans la salle à manger suivante due à MM. Ducrocq et Clément, dont les accessoires, tapis et store, méritent de retenir l'attention.

M. Gallerey possède une ornementation plus sobre et de caractère plus personnel. La structure des meubles de la salle à manger qu'il expose s'en ressent, elle apparaît plus nette-



LELIÈVRE ET MICHEL — *Boîte à poudre*



LELIÈVRE ET MICHEL — *Flacon de toilette*

ment; souvent, comme dans la chaise si simple de forme, elle en constitue presque à elle seule tout l'intérêt; de fines nervures accentuent seulement le mouvement des lignes. La table contraste quelque peu par l'impression de solidité excessive résultant de l'absence de décor dans la partie basse de ses pieds, avec les finesses du buffet et des sièges qu'elle accompagne.

Plus loin, M. Th. Lambert nous montre une nouvelle fois ses meubles en métal. L'on ne saurait témoigner mieux que cet artiste de l'amour de la matière, d'une connaissance aussi complète des ressources qu'elle offre, bois, métal ou cuivre, ni tirer un meilleur parti de ces ressources avec autant d'ingéniosité et un goût plus délicat.

Ici, pas de décoration inutile et contraire à l'expression du besoin et de la structure, rien du moyen vulgaire qui, par la surcharge des ornements sans raison, est cependant, près du plus grand nombre, la meilleure garantie du succès...

La console-étagère en tubes de cuivre assemblés et soudés que nous reproduisons, fait également partie de la chambre à coucher de M. Lambert. Elle est en harmonie complète de principes et de forme avec le lit, que l'on connaît déjà par les reproductions qui en ont été faites. Enfin des plaques de propreté de portes, aux découpures ingénieuses, complètent l'envoi de M. Lambert.

Après les ensembles, véritable intérêt de l'exposition de la Société des Artistes décorateurs, les expositions individuelles comprises dans la deuxième section du catalogue nous permettent de retrouver bon nombre d'artistes connus

Des professionnels exposent à côté d'eux des œuvres dont l'exécution ne saurait être imparfaite

Enfin les femmes, les jeunes filles en assez grand nombre, viennent compléter le nombre des exposants. Il n'y a d'ailleurs aucun mal à ce que la production des peintures sur émail et des miniatures subisse une baisse, même importante, au profit des reliures d'art et autres objets en cuir repoussé ou incisé, particulièrement en vogue en ces derniers temps.



MICHEL — *Coupe cristal gravé*

Si les ensembles nous ont été d'un examen facile à cause de leur isolement, leur placement avantageux bénéficiant d'un éclairage modéré comme il convient en un sous-sol, mais direct, il n'en sera pas de même pour les œuvres individuelles, souvent placées à contre-jour ou adossées à un trumeau obscur; ajoutez à cela un peu d'encombrement, surtout dans la salle de droite, et la visite s'expliquera comme difficile et incomplète.

Nous avons pu néanmoins reconnaître dans le lit d'enfant de M. Raguel, un meuble bien assemblé, d'une exécution soignée, et où de légères incrustations d'étain accompagnent délicatement la tonalité claire du meuble.

M. Guimard nous a paru représenté par une vitrine, soignée d'exécution, et par différents objets en bronze et en céramique en un style



MICHEL — *Boites de toilette*

auquel le calme qui se produit à son sujet, en France, comme en Belgique, ne peut être que profitable.

Déjà ont disparu des salles que nous venons de parcourir l'art fait de courbes audacieuses et inharmoniques, blessantes pour le regard et la raison, dont l'Exposition universelle de 1900 avait été la manifestation excessive.

C'est un progrès dont ne peut que profiter l'esprit de saine recherche, d'originalité dans le domaine sans fin de la beauté, et que l'on pouvait justement craindre de voir entraîné dans la défaveur avec les excès et les singularités d'un jour commis sous son nom.

Au hasard des souvenirs, nous pourrons retenir les noms de M. Gallerey, à propos de ses panneaux de cuivre habilement repoussés et savamment composés, celui de M. Scheidecker pour ses métaux découpés, notamment une entrée de serrure, une poignée de tiroir, une liseuse, un garde-feu également, toutes œuvres d'un beau caractère. Le métal nous intéressera encore dans la vitrine de M. Truffier, dans le plat repoussé de M. Dufrène, l'émail par M. Feuillatre, la céramique par les curieux grès flammés de M. de Vallombreuse, enfin les tentures et les impressions nous paraîtront bien représentées par M. Bille, M. Faquet et M. Raulet, dont nous voudrions citer les très intéressants papiers de garde.

Les décors de théâtre ont eu le succès mérité qui les accueille d'habitude. Placés dans la rotonde, l'obscurité du lieu ne pouvait que leur être favorable. L'exposition des maquettes de MM. Jambon et Bailly, de M. Jolivet et de M. Proust prouvaient ainsi, contrairement à ce que j'avançais au début, que le Palais pouvait bien avoir une utilité réelle, quoique un peu limitée.

L'Exposition que nous venons d'étudier restera une manifestation intéressante de l'art décoratif; nous ne pouvons que souhaiter le succès de la société qui l'a provoquée, comme nous le souhaiterons à toute autre tentative de cette nature, s'il s'en produit de nouvelles, chacune d'elle étant l'occasion d'une mise en contact de l'art et du public et d'un effort utile à la cause que nous défendons avec *Art et Décoration*.

CH. GENUYS



M. GALLEREY — *Plat en cuivre repoussé*

De l'emploi de la Céramique dans la Construction

L'application de la céramique à la décoration des édifices et des habitations ne se développe qu'avec lenteur chez nous.

Les tentatives nombreuses faites de divers côtés pour montrer les beaux effets que l'architecture peut tirer de l'emploi des produits des Arts du feu, n'ont pas donné jusqu'à présent les résultats qu'on était en droit d'attendre.

Ces tentatives datent cependant déjà d'assez loin; on peut en faire remonter l'origine à 1851, époque à laquelle Lœbnitz exécute des faïences d'après les dessins de Cornu et peintes par Devers pour orner la façade de l'église de Saint-Leu-Taverny.

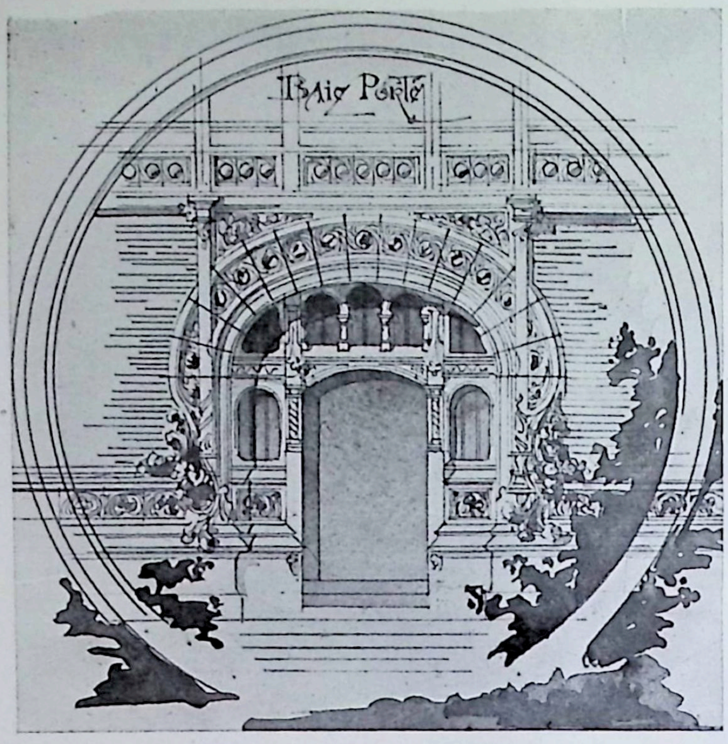
En 1855, des médaillons peints par Devers, figurent dans la décoration du Palais de l'Industrie; vers 1865, l'architecte Davioud égaye les pavillons des gardes des jardins et promenades de Paris, de frises polychromes exécutées la plupart par Th. Deck. Peu après, Duc, Sédille, recourent plus résolument à la faïence, pour donner aux coquettes villas qu'ils édifient une gaie et harmonieuse coloration.

Mais ce n'est qu'à l'Exposition de 1878, que se manifestent franchement les brillants effets que l'architecture peut trouver dans l'emploi de la céramique; là se trouvaient le porche des Beaux-Arts avec les belles peintures sur faïence, de H. Boulenger et de Th. Deck, d'après les cartons de M. Ehrmann; la porte monumentale du Palais des Beaux-Arts, de Sédille, construite en terres cuites tout à la fois mates, émaillées de diverses couleurs et dorées, sorties des ateliers Lœbnitz; l'élégant pavillon de la Ville de Paris de M. Bouvard, où l'éclat des faïences s'associe au mat des briques de diverses couleurs dans leur pâte; la grande façade de l'Exposition, conçue par Léon Parvillée et exécutée par Emile Muller; la gare du Champ-de-Mars, de M. J. Lisch; le pavillon de l'Union Céramique et Chaufournière, de M. Deslignières, et d'autres qu'on pourrait encore citer.

La céramique appliquée à la construction remporta alors un succès mérité. Son succès fut encore plus grand à l'Exposition de 1889. C'est alors que MM. Formigé, Dutert et Bouvard, surent mettre en valeur toutes les ressources que la céramique offre à l'architecture et donner à leurs superbes constructions un caractère nouveau et un charme spécial par



RENÉ-PAUL GÉRARD (3e PRIX)



R.-P. GÉRARD (3e PRIX)

en s'exprimant ainsi : « L'Exposition de 1878 fut une première manifestation éclatante des terres cuites et émaillées; l'Exposition de 1889 en a été l'apothéose. » Lœbnitz, non moins enthousiasmé du résultat acquis, écrit : « Les constructions de l'Exposition sont, à coup sûr, la plus importante tentative qui ait été faite de l'application de la céramique à la décoration monumentale et les résultats obtenus nous semblent avoir définitivement résolu la question. »

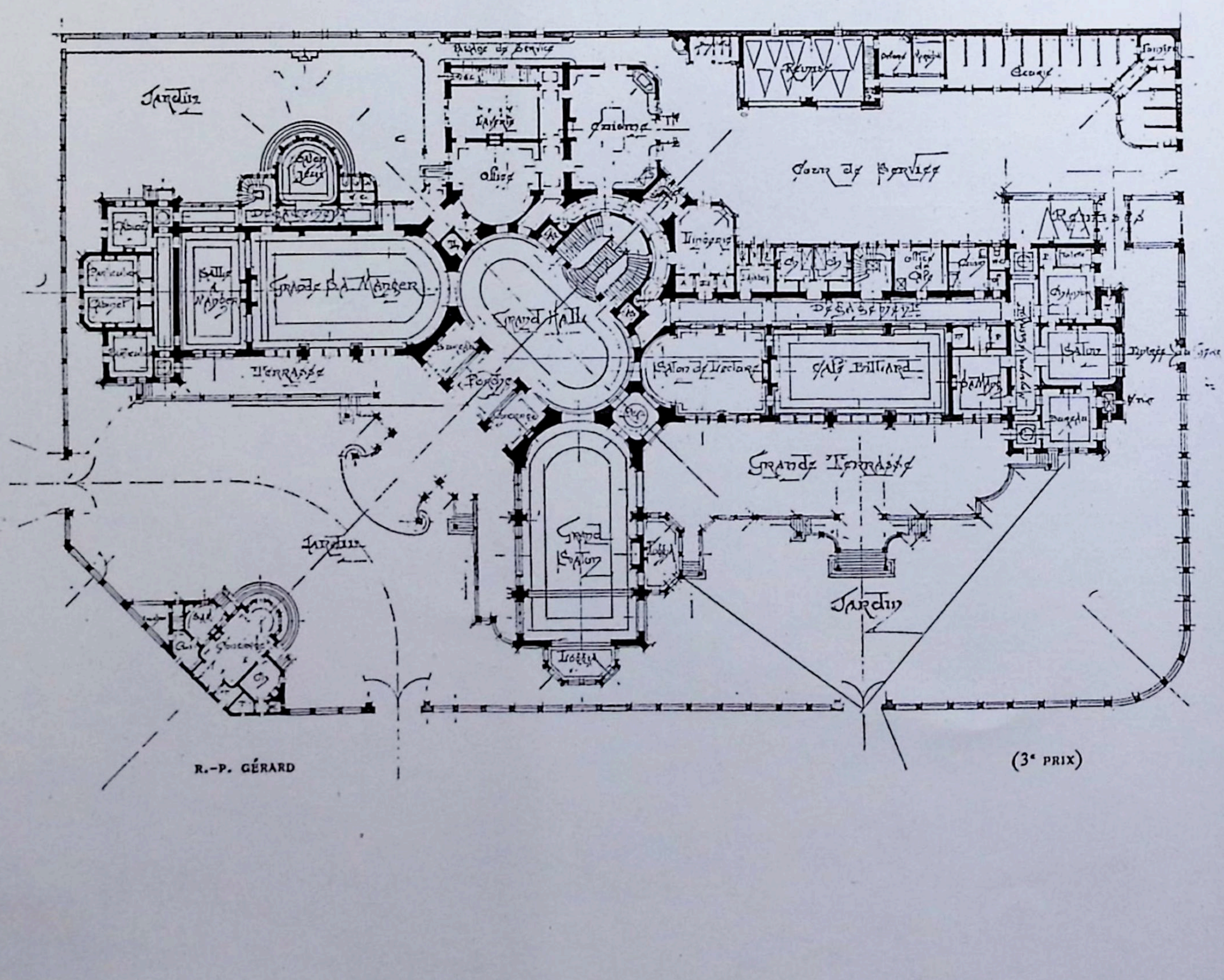
Aussi, à partir de cette époque, l'usage de la céramique semble-t-il vouloir prendre une certaine extension.

Briques colorées dans la pâte, briques et tuiles ou carreaux recouverts d'émaux de tons variés, concourent à l'ornementation des édifices ; les terres cuites sont employées non seulement comme revêtements, mais encore comme partie constituante des bâtiments.

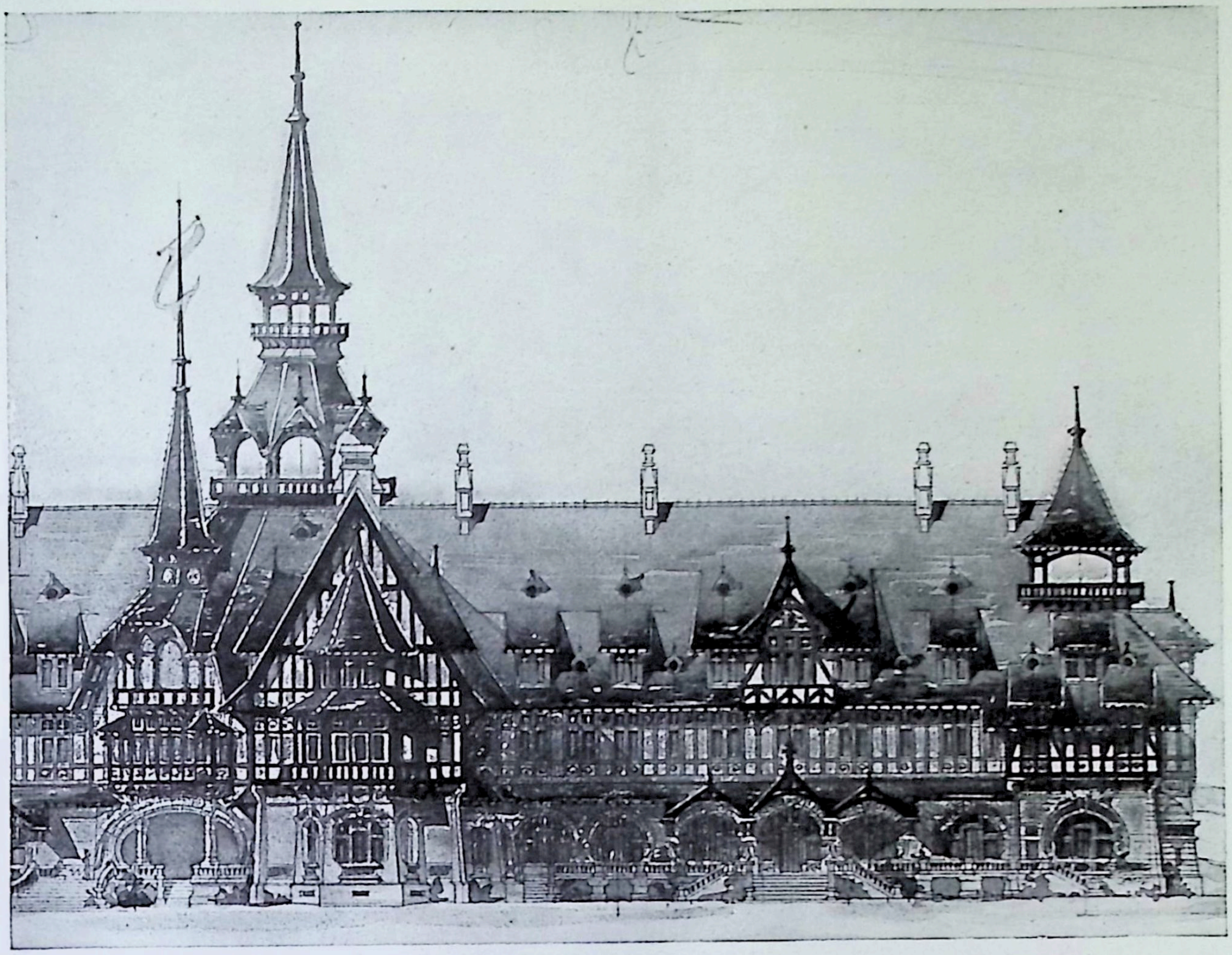
l'association bien comprise des terres mates ou émaillées avec le fer.

L'effet décoratif fut splendide. Sédille, connaisseur très habile en la matière, rend bien compte de l'impression générale ressentie alors

Cependant quelques accidents, survenus à la suite de gelées à des terres cuites, vinrent jeter



R.-P. GÉRARD (3e PRIX)



R.-P. GÉRARD — *Détail de la Façade* — (3e PRIX)

une certaine défaveur sur leur emploi comme matériaux de construction ; accidents dus certainement, comme le fit observer avec raison Lœbnitz, à une mauvaise fabrication isolée, mais qui, malgré leur rareté, firent cependant rechercher une matière plus résistante aux intempéries de nos climats ; on la trouva dans le grès-cérame.

Le sculpteur Carriès fut un des premiers à mettre en relief, par son talent, les qualités de cette matière ; le fragment de la porte décorée de masques exécutée d'après ses modèles en grès du Nivernais, et exposé après sa mort, eut une grande influence sur le succès qu'obtint alors ce produit céramique.

Sculpteurs, architectes, reviennent à cette belle matière qui avait occupé dans les arts, aux XVe et XVIe siècles, une place importante, et qui, depuis longtemps, n'était plus employée que pour fabriquer des tuyaux, des cruchons, des touries, dallages, etc. Aussi, voit-on dans les trop rares constructions de l'Exposition de 1900, où figure la céramique, le grès supplanter la faïence ; la frise des ouvriers de M. Guillot, celle des animaux de M. Jouve de la porte monumentale, la cheminée de M. Sédille, le fragment d'architecture de M. Risler, la frise du Palais des Beaux-Arts de M. Joseph Blanc, etc., sont en grès, tandis que la terre cuite n'est représentée que par le beau pavillon de la Grèce de M. L. Magne, et par la fontaine de Paul Sédille.

L'ensemble de ces tentatives plus ou moins réussies, que je viens de rappeler, peut servir de guide à l'architecte dans l'emploi qu'il doit faire des produits céramiques pour la construction et la décoration des édifices, et lui montrer ce qu'il doit faire pour ne pas tomber dans ce dévergondage de céramique appliquée indistinctement à tous les usages, dont parle M. Arsène Alexandre dans son rapport sur la décoration fixe des

édifices et des habitations de la dernière Exposition.

L'engouement avec lequel on a adopté, dans ces dernières années, le grès comme élément de construction, pourrait faire croire que lui seul réunit les qualités nécessaires à cet usage. Il n'en est rien cependant; pour bien utiliser les divers produits que nous offre la Céramique, il faut savoir les employer tous en mettant à profit les propriétés qui les caractérisent.

Les grès, lorsqu'ils sont bien fabriqués, doivent être imperméables à l'eau, ce qui les met à l'abri de l'action destructive de la gelée; cette qualité de ne pas se laisser pénétrer par l'eau et de pouvoir résister aux hivers de notre climat place le grès en première ligne pour être utilisé à l'ornementation extérieure de nos constructions, ainsi qu'au revêtement intérieur des pièces où il règne une grande humidité, telles que les salles de bain, serres, etc.

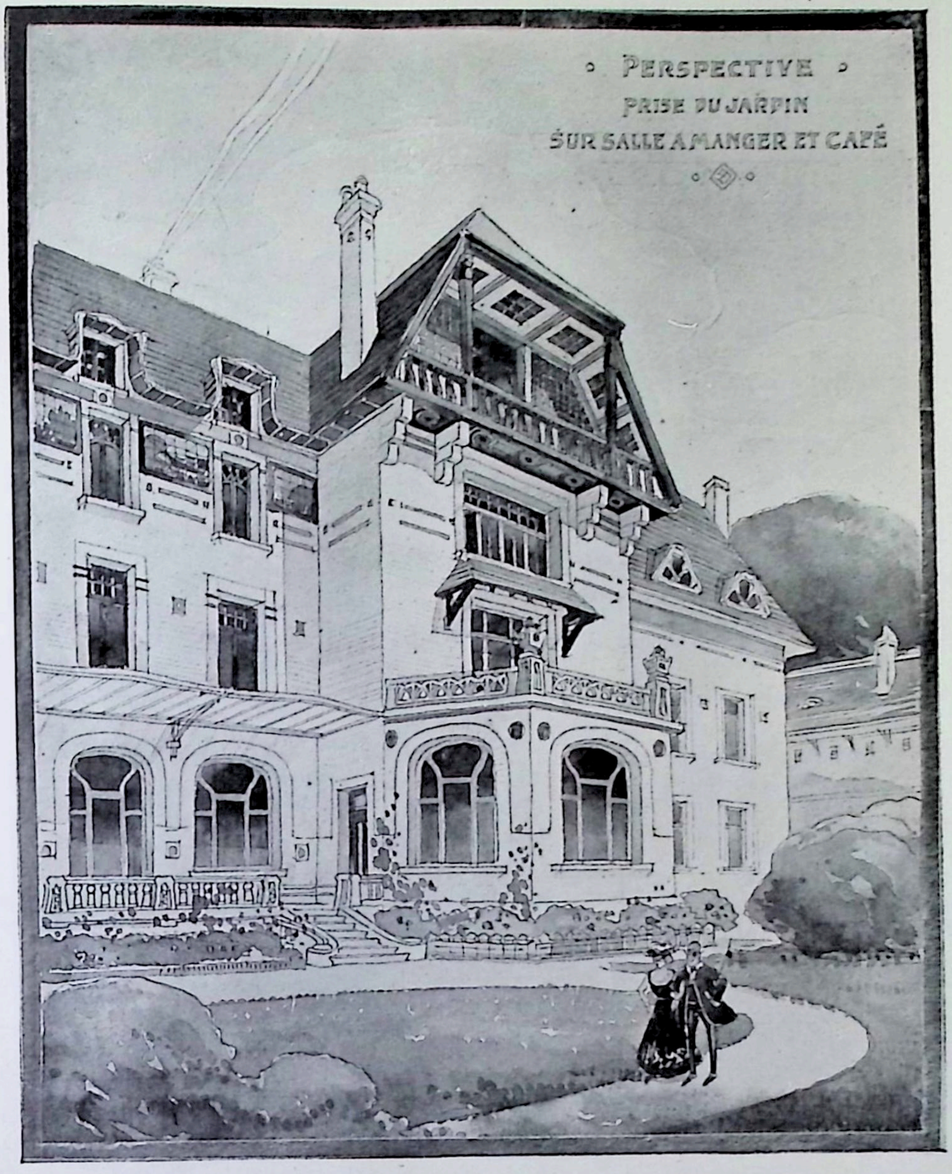
Pour que le grès soit réellement imperméable à l'eau, il faut que, par la cuisson, il se vitrifie légèrement, ce qui amène un ramollissement de la pâte entraînant souvent la déformation de la pièce qu'on désire obtenir; comme cette déformation s'accentue d'autant plus que les dimensions de l'objet soumis à la cuisson sont plus grandes; il convient, pour une bonne fabrication, de ne pas chercher à donner aux pièces des dimensions supérieures à 0m50 ou 0m60 pour ne pas avoir à craindre de les voir, à la sortie du four, déformées au point de ne plus être utilisables.



J. BASSOMPIERRE-SEWRIN (1er PRIX)

Quand des grandes pièces sont indispensables, on peut avoir recours à un autre produit céramique auquel on donne encore souvent le nom de grès, mais qui n'est plus, en réalité, qu'une terre cuite à haute température; si ce produit est vraiment cuit et émaillé à une température au moins égale à celle de la cuisson des grès, il en possède presque toutes les qualités; de plus, comme sa pâte ne se ramollit pas au feu, il garde bien plus facilement après cuisson les profils que l'artiste lui avait donnés, ce qui est d'une grande importance pour obtenir des éléments de construction s'ajustant facilement les uns à côté des autres.

Les couleurs des grès, du reste, comme celles de tout produit céramique cuit à haute



J. BASSOMPIERRE-SEWRIN (1er PRIX)

température, sont en général de tonalité rabattue, et leur nombre est assez restreint, surtout pour les éléments de construction où elles sont appliquées sur des pièces produites en grand nombre dans les fours ordinaires de l'industrie, fours dans lesquels, à cause de la dépense que cela entraînerait, on ne peut prendre les précautions nécessaires pour développer certaines couleurs délicates comme celles qu'on trouve sur les céramiques d'art.

Quand la décoration demande l'emploi de couleurs brillantes, comme c'est le cas des salles intérieures d'un édifice, le grès émaillé au grand feu ne suffit plus; l'architecte peut alors faire usage des faïences sur lesquelles se développent les tons les plus vifs et qui, dans les intérieurs, n'ont plus à craindre les effets désastreux de la gelée ou de l'humidité.

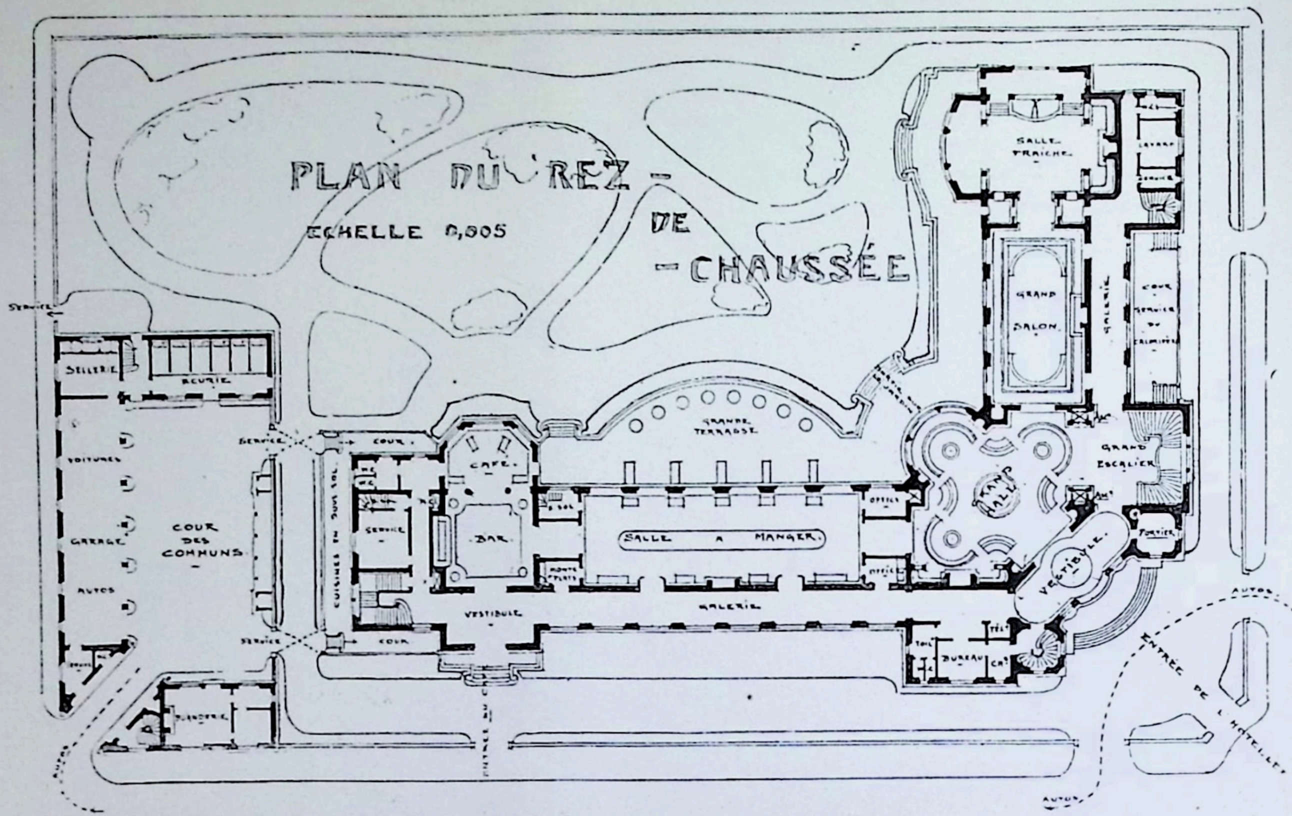
Sous le nom général de faïence sont comprises ici aussi bien la faïence à pâte blanche et fine que la faïence stannifère à pâte rouge et robuste, qui sont toutes deux aptes à reproduire les compositions les plus colorées qui peuvent être conçues par l'artiste décorateur.

Les faïences employées à la décoration des intérieurs, donneront de fort beaux résultats et seront d'une grande résistance aux actions du temps; mais à la condition qu'elles ne soient pas entachées du défaut connu sous les noms de gerçures ou tressaillures qu'on remarque trop souvent sur ce genre de produits.

En concevant ainsi l'emploi des produits céramiques à la décoration de nos habitations, on arrive tout à la fois à profiter des qualités du grès et des faïences au point de vue de la solidité et de la richesse de la décoration.

De l'alliance ainsi comprise du grès et des faïences, bien mis chacun à la place qu'ils doivent occuper, l'architecte tirera tous les effets que l'on peut attendre de ces produits céramiques.

Pour atteindre ce but d'une façon complète, il faut encore s'occuper d'autres considérations; ainsi, dans quelle proportion faut-il faire entrer la céramique dans la décoration de la construction? Comment doivent être liés les éléments céramiques avec les



J. BASSOMPIERRE-SEWRIN (1er PRIX)

autres matériaux entrant dans la construction?

S'il est facile de répondre à la seconde question, par contre, il est assez embarrassant de trouver une réponse nette à la première.

En effet, on sent bien les limites extrêmes qu'il ne faut pas atteindre pour avoir un ensemble agréable; mais le rapport pondéré qui donnera le meilleur effet est très délicat à trouver.

Une façade entièrement en grès émaillé risquerait fort de présenter une uniformité peu plaisante, même ennuyeuse; d'un autre côté, si la céramique n'apparaît dans un monument que par places, et en si petite quantité, qu'on ne s'aperçoive de sa présence que par hasard, son effet sera certainement nul.

C'est à trouver le juste milieu entre ces deux extrêmes que doivent s'appliquer l'ingéniosité et le talent de l'architecte.

Il est de toute évidence que le mur d'une maison ornée de grès ne peut pas être, dans la totalité de son épaisseur, construit en cette matière; cela n'ajouterait à la construction rien de plus qu'une dépense inutile. Il faut donc associer le grès et les faïences avec d'autres matériaux; ceux qui semblent être préférables pour le genre de construction qui nous occupe, sont les briques, qui, par leurs couleurs naturelles variées, blanc, jaune et rouge, peuvent participer à la décoration de l'ensemble, le ciment, et, parmi les pierres, la meulière.

Dans tous les cas, les pièces de grès ou de faïence destinées à la décoration devront avoir des formes qui permettent de les lier intimement avec les matériaux dont on aura fait choix pour le gros œuvre de la construction. Il ne faudrait pas se contenter, comme on le fait trop souvent, de revêtements qui ne sont que des placages d'une solidité douteuse.

Pour éviter dans les revêtements intérieurs l'aspect assez déplaisant des joints toujours à angles droits, il serait bon de prendre le parti de découper les motifs décoratifs suivant leurs contours, comme cela se pratique pour la mise en plombs des vitraux, et comme l'ont fait, dans bien des cas, les Persans et les Arabes pour la céramique qui orne leurs monuments.

Une maison édifiée suivant les données

que nous venons de rappeler à grands traits serait, en exceptant les fers nécessaires pour les toitures et les planchers, entièrement composée de produits céramiques : la brique, la tuile, le grès et la faïence.

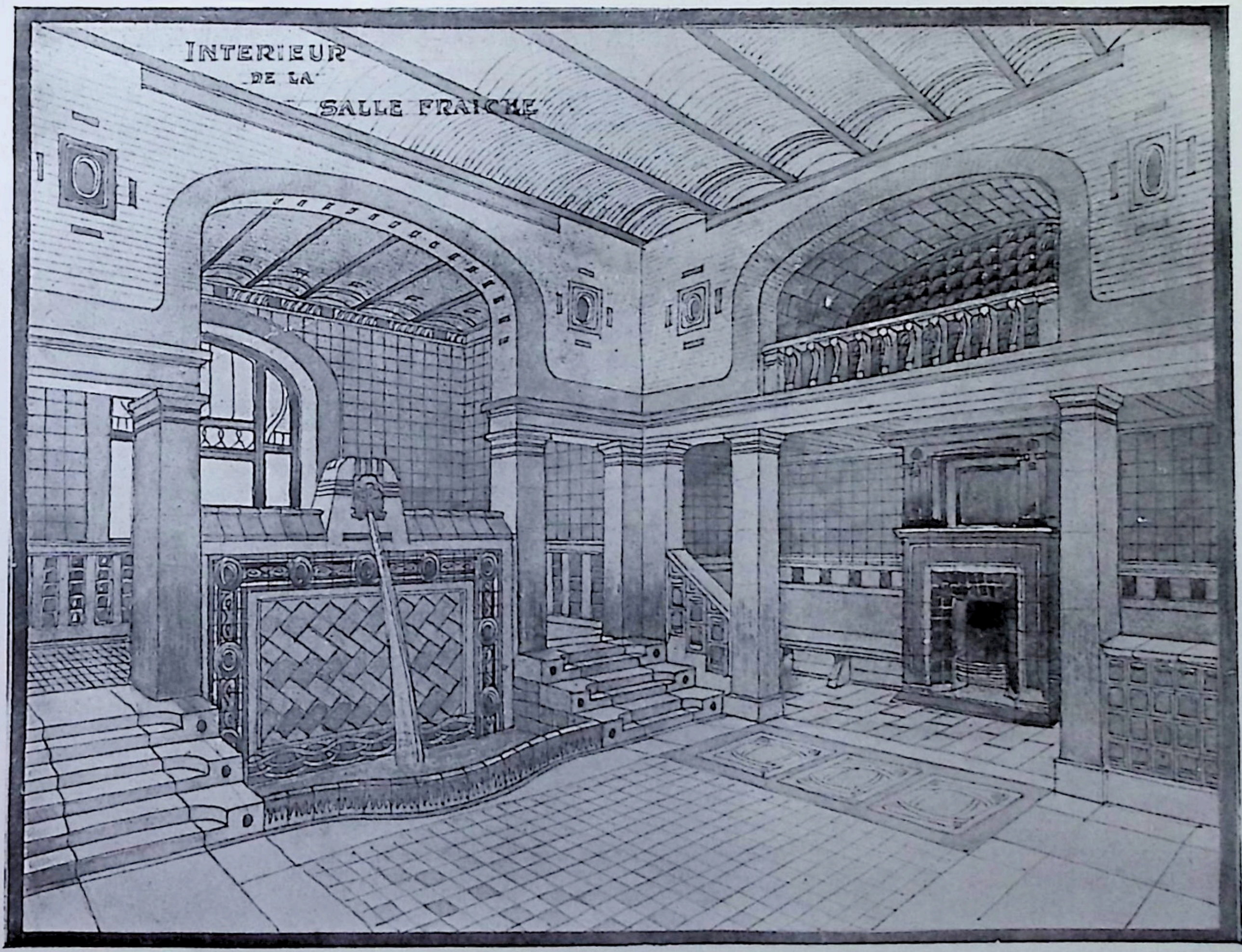
Une construction de ce genre pourrait arriver à être assez économique : il suffirait pour cela que les éléments de décoration fussent étudiés de manière à ne pas exiger de nombreux modèles, ni des pièces de trop grandes dimensions.

Un bel exemple de cette façon de faire se présente dans la *Frise des Archers* et celle des *Lions du Palais de Darius;* pour chacune d'elles il, n'y a que deux modèles, et la variété d'aspect n'est due qu'à la distribution habile des couleurs.

Si, dans les pièces d'une maison construite exclusivement avec des produits céramiques, les parois verticales, les plafonds, étaient revêtus de faïences et le plancher recouvert de carreaux de grès, on pourrait, sans crainte de détérioration, y procéder à tous les lavages que conseille l'hygiène; mais une telle demeure serait-elle bien habitable?

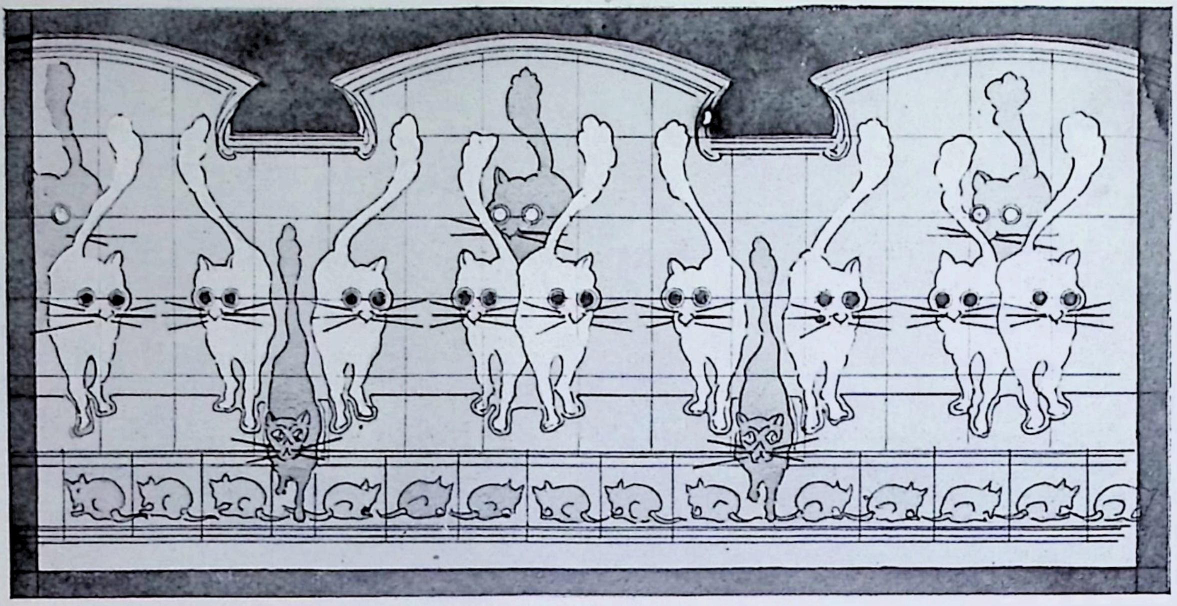
Les diverses conditions que doit remplir une construction céramique, pour être à la fois solide, confortable et d'aspect artistique, ont-elles été remplies par les architectes qui ont participé au concours que l'*Union Céramique et Chaufournière de France*, a ouvert en donnant comme sujet la construction d'une hôtellerie d'importance moyenne? Il est permis, malgré les louables efforts qu'on trouve dans les projets qui ont été primés, de croire que quelques-unes de ces conditions ont été oubliées, entre autres la simplicité des modèles des éléments décoratifs.

Néanmoins on doit féliciter l'*Union Céramique et Chaufournière de France* d'avoir rap_



J. BASSOMPIERRE-SEWRIN (1er PRIX)

pelé aux architectes, en ouvrant ce concours, que les produits céramiques de toute nature blie déjà en 1889, n'est pas encore trouvée. Ce n'est qu'en insistant sur les avantages que



J. BASSOMPIERRE-SEWRIN *Frise en Céramique*

peuvent rendre de grands services à l'art de construire, aussi bien au point de vue de l'aspect décoratif que sous le rapport du confortable et de l'hygiène, ce qu'il était nécessaire de faire; car ce concours a montré que la solution du problème de l'application de la céramique à la construction et à la décoration des édifices privés, que Lœbnitz croyait définitivement éta-

présente la céramique au constructeur, et en rendant aussi intime que possible l'alliance de l'architecte et du fabricant par des relations continuelles, qu'on parviendra à faire prendre aux produits céramiques dans la construction de nos habitations la place qu'ils auraient dû y occuper depuis longtemps.

G. VOGT.

Les récompenses de ce concours ont été les suivantes :

1er Prix. — M. Joseph Bassompierre-Sewrin, architecte diplômé par le Gouvernement, sous-inspecteur des bâtiments civils; il reçoit en même temps le titre d'architecte de l'Union Céramique.

2e Prix. — M. Marcel Lemarié, architecte diplômé; il reçoit en même temps une médaille de vermeil du Touring-Club et une médaille de la Société centrale des Architectes.

3e Prix — M. René-Paul Gérard, architecte à Paris, reçoit en même temps une médaille argent du Touring-Club, et médaille de la Société Nationale des Architectes.

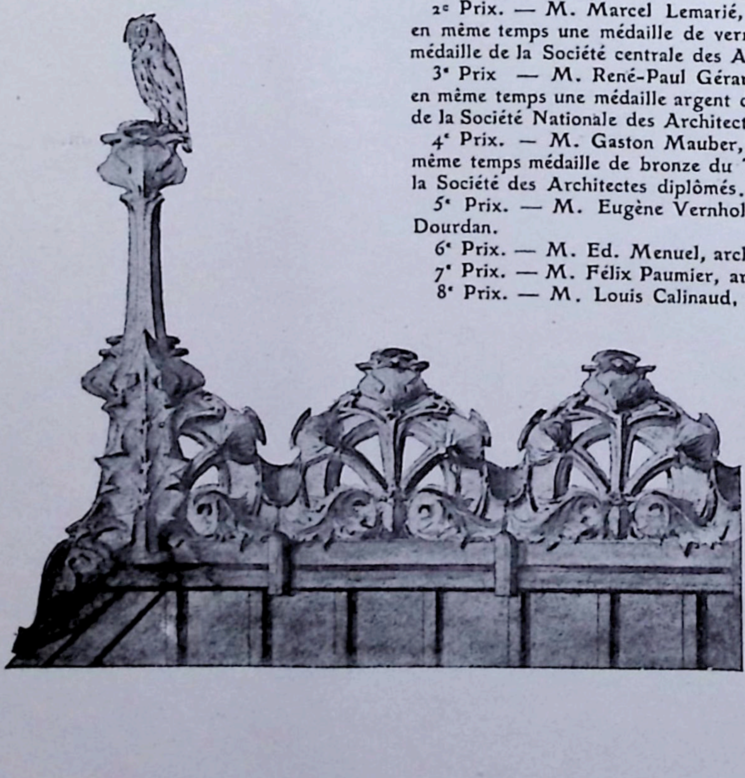
4e Prix. — M. Gaston Mauber, architecte diplômé, reçoit en même temps médaille de bronze du Touring-Club, et médaille de la Société des Architectes diplômés.

5e Prix. — M. Eugène Vernholes, architecte de la ville de Dourdan.

6e Prix. — M. Ed. Menuel, architecte à Paris.

7e Prix. — M. Félix Paumier, architecte à Paris.

8e Prix. — M. Louis Calinaud, architecte à Paris.





ESQUISSE DE LA " PROCESSION A PLOUGASTEL-DAOULAS "



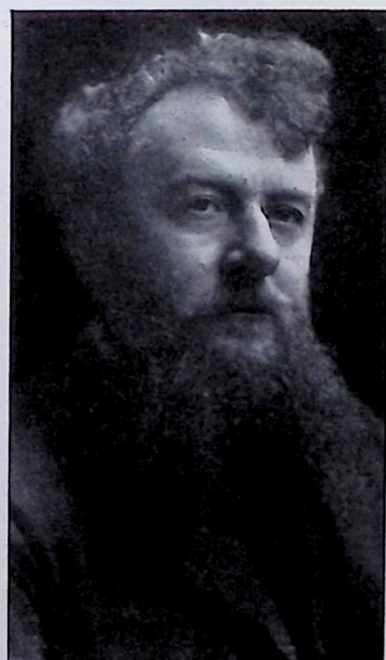
JOUR DE FÊTE. — FEMMES DE PLOUGASTEL-DAOULAS AU PARDON DE SAINTE-ANNE-LA-PALUD



Carton du panneau central du triptyque au " Pays de la mer

Charles Cottet

Qu'on se reporte un instant par le souvenir vers les Salons d'il y a une dizaine d'années — pour préciser, si l'on veut, à la date de 1895 — et particulièrement à l'Exposition de la Société Nationale des Beaux-Arts, alors installée dans ce palais du Champ-de-Mars qui lui a laissé son nom, on se rappellera assurément l'impression produite par un petit nombre de peintures qui contrastaient étrangement avec le milieu environnant. Dans le développement intensif, poussé parfois jusqu'à l'exaspération, des notations analytiques de phénomènes lumineux qui dépassaient souvent par leurs audaces, pour ne pas dire leurs témérités, toutes les hardiesses si vivement reprochées aux impressionnistes, on remarquait avec étonnement et presque avec mauvaise humeur quelques expositions qui semblaient afficher un goût paradoxal pour les couleurs sombres. Whistler et Carrière n'étaient plus les seuls à s'enfermer dans la nuit et dans le mystère. Ce n'était pas, certes, un groupe organisé; il y avait ici quelques étrangers venus principalement d'Écosse et formés, peut-on dire, dans le cône d'ombre de Whistler; il y avait là quelques Français, sortis on ne savait d'où et poussés de la veille, comme des champignons. Leur nom assez obscur, lui aussi, ne représentait point encore d'individualité, mais on les réunit plus ou moins arbitrairement avant que de mutuelles sympathies ne les rapprochassent et on les baptisa d'un nom collectif : la bande noire.



PORTRAIT

A cette heure, celui qui

paraissait le plus combatif, le plus turbulent, le plus inquiétant pour la paix publique, était un jeune homme de trente ans, trapu, robuste, énergique, bâti pour la lutte et dont le visage très coloré était encadré de cheveux frisés en désordre et de la plus magnifique barbe rousse. Les traits, massés fortement et accusant le croisement de plusieurs races montagnardes,



Marchands d'huile à Assiout (Haute-Egypte)

recevaient une animation expressive par deux yeux pétillants d'ironie, deux yeux terriblement intelligents sous un front élevé et songeur, un nez charnu aux narines ouvertes et aussi un sourire où je ne sais quel sentiment de bienveillance foncière le disputait à la malice. Et, au repos, cette physionomie spirituelle, sensuelle, batailleuse et résolue, prenait un caractère de réflexion, de gravité, de rêverie qui dévoilait toute l'intensité de la vie intérieure et la profondeur dissimulée de cette nature sentimentale. C'était Charles Cottet.

Pour être exact, à cette date de 1895, Cottet n'était pas, au sens propre du mot, un inconnu. Il avait déjà six expositions antérieures aux Salons; deux ans auparavant, il obtenait les honneurs du Luxembourg, et l'année précédente, il se voyait décerner une bourse de voyage. Mais il n'avait guère fait naître encore que des espoirs et ces espoirs, ceux qu'on appelle « les bons esprits » s'accordaient à dire qu'il les avait déçus.

C'est que ce qu'on avait surtout apprécié en lui jusqu'alors, c'était le paysagiste. Dans ce sens, il est vrai, il avait mis très peu de temps à trouver un filon personnel. Avec ses barques de pêche frissonnant sous les *Rayons du Soir*, avec ses nuages gonflés rasant l'horizon pour remonter dans une apothéose de lumière vermeille, son petit port de Camaret aux eaux miroitantes découvrait une Bretagne comme nouvelle et offrait des aspects de la mer et du

ciel une vision assez inattendue. Ces paysages de ciels et d'eaux empourprés par le couchant, qui devaient pulluler dans nos Salons, car la formule en demeure pour ainsi dire classique, commençaient dès ce moment à intéresser les jeunes peintres et surtout les membres des nombreuses colonies artistiques établies dans toutes les déchirures de la côte bretonne.

Mais on avait toujours fait des réserves sur ses figures, et si on acceptait plus ou moins des embarras et des gaucheries dans les moyens d'expression; mais loin d'y voir l'effort laborieux, la lutte probe et consciencieuse d'un tempérament qui cherchait à se dégager et peinait douloureusement pour trouver le mot propre, la langue nécessaire en vue de traduire un idéal déjà tout formé ; on accusait Cottet de préméditation, on lui supposait quelque programme anarchique et on le traitait volontiers d'*impressionniste*.



Rochers de Belle-Ile-en-Mer

ses sujets, on n'admettait pas la gamme dans laquelle il prétendait les traiter. Quand parut son *Enterrement*, justement en 1895, il fut entendu que « c'en était fini de lui ». Le tableau fut bien acheté par l'Etat; ce fut, pourtant, je l'avoue, plutôt par un reste de faveur, en souvenir du *Port de Camaret*.

On faisait sur ce tableau de *L'Enterrement* et sur ceux qui l'accompagnaient maintes critiques, dont certaines, en elles-mêmes, n'étaient pas tout à fait injustes. On leur reprochait des insuffisances dans la construction et le modelé,

Impressionniste!... Il en était pourtant bien loin, juste au pôle opposé. Et cependant, chose curieuse! c'était de ce point de départ qu'il s'était mis en marche. Ceci nous oblige à dire un mot de ses origines.

Charles Cottet est né au Puy en 1863, d'une famille savoyarde. On sait quelles attaches il a gardées avec la petite patrie ancestrale, où le foyer familial est revenu se constituer depuis longtemps et avec quel sentiment filial de tendresse compréhensive il en a traduit les crêtes neigeuses et les belles et larges eaux bleues.

Ses études classiques terminées, il se consacrait d'emblée à la peinture qui l'avait toujours sollicité ardemment, non sans se laisser tenter aussi par la poésie et sans rimailler quelques vers selon le goût du jour. On dit que l'on garde toujours quelque trace des premiers enseignements reçus. Le premier maître de Cottet fut M. Maillard (Diogène-Ulysse-Napoléon), très honorable artiste écrasé par son état civil. Je laisse à d'autres le soin de découvrir les rapports qui peuvent exister entre le talent de l'élève et celui du maître. En réalité, l'impatient jeune homme ne fit pas long feu à l'école; il ne se sentait pas en état de subir, même sur ce mode nouveau, la préparation d'un autre baccalauréat. Il s'échappa donc et chercha un refuge dans l'atelier de Roll où, assurément, il devait se trouver plus à son aise. Il n'y resta guère, pourtant, plus de deux ou trois mois, et si ce second maître put avoir quelque influence sur l'élève, ce fut assurément moins par les corrections reçues que par les sympathies qui s'établirent plus tard entre eux. On a fait encore de Cottet l'élève de Puvis de Chavannes. Ici encore point de direction réelle, point même de corrections ni d'enseignement à l'atelier. Mais, cette fois, une action incontestable, des leçons qui produisirent leur effet, une orientation donnée, par les conseils bienveillants, paternels, toujours d'une si haute clairvoyance, de ce grand artiste qui fut aussi un si grand et si lumineux esprit. Cottet, à ce moment, s'essayait surtout au paysage. Il peignait dans la campagne, il peignait dans les rues de Paris. Son œil éveillé cherchait la notation délicate des rapports entre les choses, des accords naturels. C'est sa période analytique et aussi sa période impressionniste, car ces



" Pays de la mer " Mauvaise Nouvelle

deux termes vont ensemble. De ces débuts, on peut dénicher encore dans les recoins de son atelier certaines petites études fines, claires, grises, qui font penser à quelque Lépine.

Son premier Salon nous reporte à 1889. A cette date, vous le voyez déjà établi à Camaret, dans cette Bretagne qui venait de le prendre et qui le reprendra toujours, car c'est dans la contemplation de ses rochers, de sa mer et de son ciel qu'il se découvrit.

Ce n'est pourtant pas au Salon qu'il perça d'abord. A cette heure où les expositions privées, où les petits salonnets étaient assez rares, les curieux de peinture pouvaient encore s'intéresser à suivre avec fruit le développement des jeunes personnalités indépendantes qui essayaient de se grouper à l'écart des manifestations régulières, à l'imitation de leurs aînés. Non loin de la galerie célèbre de la rue Laffitte où s'étaient réunis les impressionnistes, s'ouvrit, rue Le Peletier, chez un marchand de tableaux, décédé depuis, Le Barc de Boutteville, une petite galerie où se rallièrent les génies en herbe qui allaient révolutionner le monde. Car c'est bien ainsi qu'ils comprenaient leur rôle, si j'en juge par une préface de catalogue que j'ai en ce moment sous les yeux.

Il y avait là, comme toujours, parmi ces jeunes *Impressionnistes* et ces jeunes *Symbolistes*, groupés au 47, rue Le Peletier, plus d'un de ces révolutionnaires chez lesquels le talent était surtout suppléé parce qu'ils appelaient une absence complète de préjugés; mais il y avait aussi quelques figures intéressantes qui devaient prendre plus tard une place plus ou moins importante, mais du moins individuelle, dans le mouvement de leur génération. On peut y citer Anquetin, Emile Bernard, Maurice Denis, le pauvre Dulac, Toulouze-Lautrec, Vuillard, Bonnard, Zuloaga, etc., et sans



" Pays de la mer " Deuil

oublier, d'une part, Lepère et Willette et, de l'autre, Gauguin et Van Gogh.

Ce n'était pas, on le voit, un milieu indifférent. Cottet en fit partie intégrante deux années durant, je crois, et c'est là que ses tableaux furent pour la première fois considérés avec attention par les amateurs ou les curieux. Mais bientôt, nous l'avons vu, les succès lui vinrent au Salon même; la scission des expositions avait d'ailleurs fourni aux plus belliqueux un terrain de lutte plus vaste et plus glorieux. Ce fut désormais sur ce champ qu'il circonscrivit ses plus importants efforts, bien que certains autres groupements, auxquels il adhéra plus tard, n'aient pas été sans intérêt pour la formation décisive de sa personnalité, grâce aux rapprochements qu'ils opérèrent entre des tempéraments attirés par des sympathies mutuelles. N'est-ce point, en effet, à la *Société Internationale* et plus tard la *Société Nouvelle* que Cottet et Simon, déjà intimement liés, furent mis en contact plus constant avec J. Blanche et Zuloaga?

A partir de ce jour, Cottet se concentre encore davantage. La critique et la malignité ne pouvaient qu'aiguillonner son ambition d'imposer la conception qu'il se faisait des choses de la vie avec une conscience chaque jour plus haute et plus réfléchie. Il y apporta une ténacité et une patience, il y mit une application et une attention qui dénotent le fond solide et volontaire de sa nature montagnarde.

Sa propre nature s'était, d'ailleurs, depuis longtemps bien nettement dévoilée à lui. Si épris qu'il fût des réalités, il sentait qu'il ne pouvait les concevoir d'une façon tout objective. Il discernait, sans doute, exactement ce qu'il pouvait attendre des facultés exceptionnelles de sa sensibilité organique et plus d'une fois nous le verrons s'essayer à les employer seules en désintéressant sa personnalité morale des spectacles représentés. Ses paysages lumineux d'El Kantara, ses vues si puissantes et si imprévues de la Haute-Egypte, où il se rendit en 1894, après l'obtention de sa bourse de voyage, la série fantasmagorique de ses marines vénitiennes, qui font de lui un orientaliste à part, sont conçus d'une manière plus spéciale dans une sorte d'épanouissement de joie visuelle.

Plus tard encore nous le verrons se livrer à des représentations d'un caractère tout extérieur, d'une nature toute sensualiste, comme par exemple cette magnifique *Procession*, aujourd'hui au Musée de Venise, où il se plaît à déployer dans la fraîcheur de l'air matinal les blancheurs des voiles et des cornettes, les roses des bannières et des baldaquins, les ors de l'ostensoir et des chasubles, dans la singularité exotique de ce décor breton; comme ses *Marchandes de cochons*, ou encore comme ce *Repas sur l'herbe*, étalant en pleine lumière un groupe de jeunes filles aux costumes bariolés, où les tons en à-plats francs et purs sont accordés avec une science toute musicale des couleurs, par leurs rapports, leurs juxtapositions et leurs jeux avec les neutres.

Mais il faut voir là, surtout, de savants exercices d'ordre exclusivement pittoresque, la résolution poursuivie de certains problèmes imposés par son esthétique propre, attentive, scrupuleuse, inquiète sous des apparences de fougue, ardente à apprendre, curieuse de savoir par elle-même et prête hardiment à toujours risquer. Problèmes de formes, problèmes de matières, problèmes de colorations, problèmes surtout de rapports, il faut voir dans ces remarquables travaux des études particulièrement élevées d'entraînement.

Cela établit bien, quoi qu'il en soit, que nous sommes en face d'une nature essentiellement « peintre », sacrifiant, au besoin, l'exactitude littérale à la vérité artistique, mais incapable d'aucun compromis, d'aucun moyen à côté pour renforcer la signification morale de ses compositions. Car, et Cottet le notait aussitôt lui-même, son réalisme était éminemment subjectif. Ce qu'il recherchait dans le spectacle des choses, c'était soit ce qu'elles éveillaient en lui de sensations, d'émotions ou de réflexions, soit ce qu'il découvrait en elles de lui-même. Comme son grand ancêtre Géricault, il voulait trouver devant l'image de cette vie qui est la vie des hommes de tous les temps, mais qui est en particulier la nôtre, un écho sonore de son âme généreuse, enthousiaste, impatiente, impressionnable, attendrie et pitoyable, douce aux petits, aux humbles et aux déshérités, en sympathie universelle avec tous les êtres et toutes les choses; il voyait donc ces spectacles dans leur relation avec son humanité en même



'' Pays de la mer . Deuil

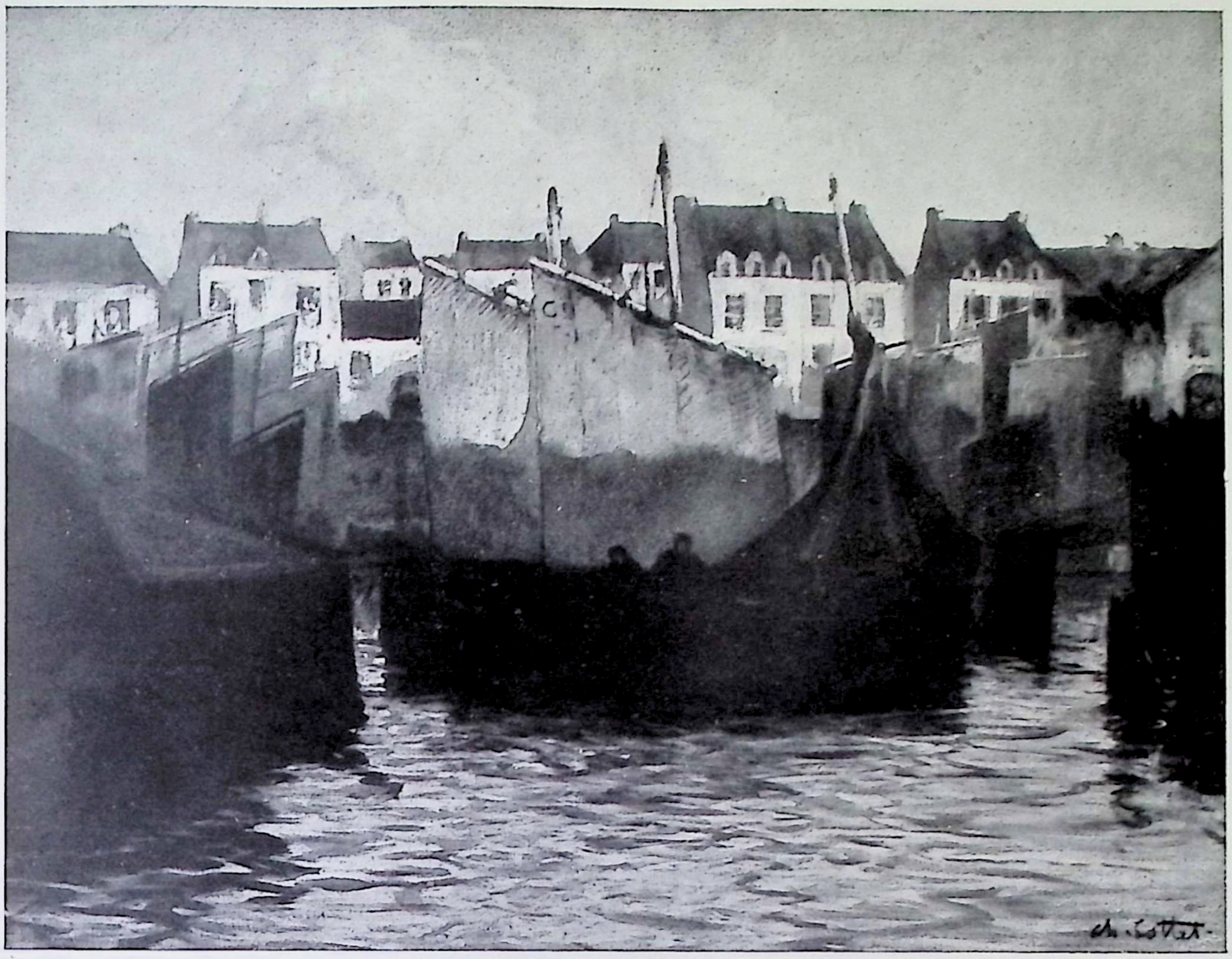


Marché aux cochons

temps que dans leur relation avec le tout.

Du moment que l'on aspire à prendre, pour thème au travail de l'imagination, des scènes de la vie contemporaine, il est nécessaire, jusqu'à un certain point, de déterminer les êtres et de situer les lieux. Si général que doive paraître le caractère de l'œuvre, le prétexte doit rester particulier. Il fallait donc choisir soit dans la vie bourgeoise, soit dans la vie populaire et, dans celle-ci, se décider pour le peuple des villes, ou pour celui de la campagne ou encore pour les gens de la mer. Ce fut ceux-ci qui arrêtèrent le choix de Cottet. La Bretagne l'avait d'abord attiré par le charme austère et la grandeur mélancolique de ses paysages maritimes. Elle le séduisit ensuite, comme elle en avait séduit tant d'autres, par le pittoresque de ses aspects, de ses mœurs, de ses costumes, par sa singularité, et pour tout dire, par cet exotisme qu'il avait été chercher en Algérie et en Égypte ou encore en Hollande. Ce n'était point là, d'ailleurs, un phénomène nouveau, et si la part faite à la Bretagne dans l'inspiration artistique par Cottet et par Lucien Simon a créé toute une école bretonne, on peut se souvenir que le même cas s'était identiquement produit, autour de la date de 1848, à la suite des frères Leleux, de Penguilly L'Haridon, d'Antigna, de Guillemin, de Luminais, etc., et qu'une vraie petite école bretonne avait été créée par ces réalistes de la première heure qui avaient cherché sur ces côtes découpées, en des réalités pittoresques, l'association de la vérité et de la beauté que d'autres allaient demander à l'Italie ou à l'Orient.

Ce qui l'intéresse donc en premier lieu, c'est la vie de ces êtres, nouveaux pour lui, qu'il contemple dans les rapports avec la nature environnante, avec leur décor de petites maisons, de ports étroits, de barques et de voilures, avec l'éternel accompagnement de la mer et du ciel. Tout d'abord, il les observe, il les exa-



Port de Camaret. Lueurs du soir

mine, il les apprend; il entre peu à peu en eux. C'est la période, on ne pourrait pas dire de description, tant le mot serait loin du mode de procéder qui n'a rien d'analytique, mais d'impressions, de sensations. C'est alors qu'il peint *les Promises, les Fritousens, le Pardon de la Saint-Jean à Landraudec, le Départ pour la pêche* ou *la Sortie des barques de pêche*, mêlés à des vues déjà tourmentées de paysages orageux, tableaux graves et songeurs où reste encore, ici et là, la trace des anciennes préoccupations vers les notes claires, et qui sont coupés par les éblouissantes visions des oasis d'El Kantara et de la vallée du Nil.

Mais au retour de ces deux grandes échappées, il se confine tout entier dans le petit port breton de Camaret, au terme de la péninsule, à l'extrême occident du monde, en face de la mer infinie ou du moins de cet infini limité qui suffit à l'humilité de l'homme. Il s'y enferme avec cette nature simple, grandiose et sauvage, avec cette population primitive et contemplative, et cette fois il est bien pénétré par l'une et par l'autre, il est bien mêlé à elles; il n'est plus amusé, intéressé par les aspects purement formels; une signification plus haute se dégage pour lui des rapports de cette humanité avec le coin étroit de l'univers où ses foyers sont fixés ainsi que des bigorneaux sur les rochers. Et comme Millet avait peint les luttes du paysan avec la glèbe et avec les saisons, il voulut, à son tour et à sa façon, après bien d'autres sans doute, peindre les luttes épiques du marin avec les flots. Mais dans la lutte, il n'était pas frappé par l'action. Son esprit généralisateur dédaigne le fait, l'épisode, et son âme, contemplative comme l'âme bretonne elle-même, est peu encline au drame. Il voyait surtout le pathétique. Et sa vision était conforme au caractère local de cette race, résignée, silencieuse, acceptant dans un mélange de fatalisme et de religiosité, les



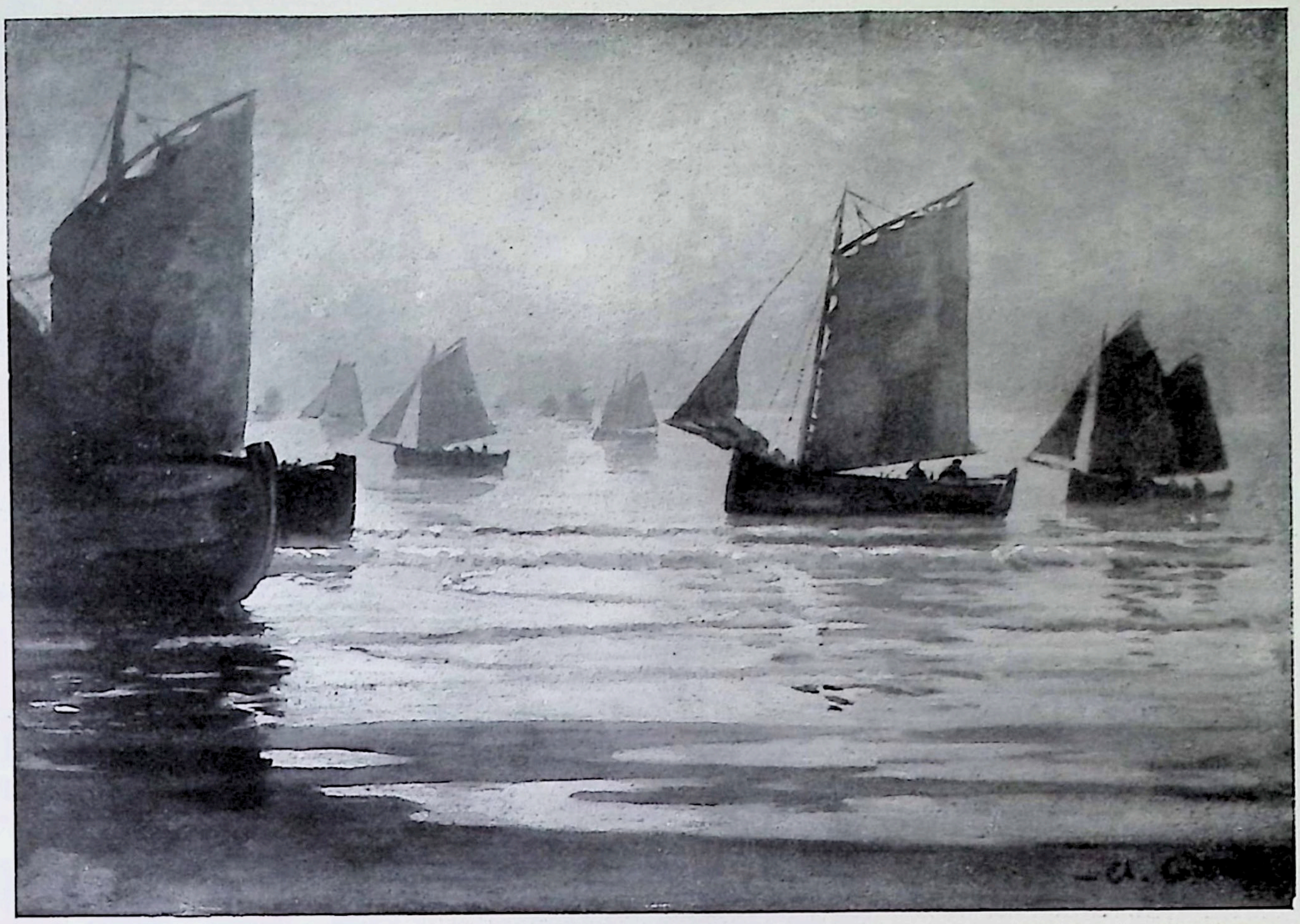
« Pays de la mer » Messe basse

coups rudes du sort et les victoires incessantes de l'éternelle ennemie.

Cependant il est long encore à donner l'expression décisive, le résumé définitif de toutes les observations, de toutes les sensations et de toutes les émotions accumulées au cours de ses longues et pensives contemplations devant cette vie à la fois âpre, brutale, songeuse et mystique. Il les exprime d'une façon encore toute fragmentaire, tantôt en scènes caractéristiques, tantôt en types expressifs.

Il les inscrit pourtant dans la donnée générale d'une rubrique qui enferme déjà le cercle de son inspiration. *Au pays de la Mer*, tel est désormais leur titre générique, qui se traduit par l'accompagnement harmonique, commun à tous ces sujets, du tragique décor de la mer et du ciel. L'*Enterrement* de 1895, qui provoqua, nous l'avons dit, son petit scandale, inaugure cette série. Des femmes, encapuchonnées de noir ou coiffées de cornettes blanches, entourent un cercueil recouvert du drap mortuaire, dans la lumière des cierges qui roussit l'atmosphère, fait rougeoyer les visages, colore les blancs, donne aux fonds transparents et aux noirs des vêtements des chaleurs mordorées. Puis c'est un *Deuil*, un de ces nombreux *Deuils*, que nous verrons reproduits jusqu'à quatre fois à un même Salon — celui de 1899 — et qui s'expriment silencieusement, ici, par des femmes assises, mornes, recueillies, évoquant intérieurement leur propres deuils antérieurs, là par des sortes de duos douloureux, jeunes filles, jeunes femmes et petites filles, jeunes femmes et vieilles femmes, appuyées l'une sur l'autre, dans leur détresse qui cherche un mutuel appui. Ce sont les deux douleurs, l'une la douleur première, la douleur des filles, des sœurs, des fiancées, la douleur qui entre dans le cœur vierge, saccage, bouleverse, ébranle l'être tout entier ; l'autre c'est la douleur des mères, la douleur résignée, la douleur qui suit d'autres vieilles douleurs. C'est la douleur de Madeleine et c'est la douleur de Marie.

Et tantôt, c'est le jeune front abattu qui cherche un refuge sur l'épaule de l'aïeule ou



Barque de pêche. Soleil couchant

de la mère, tantôt c'est la vieille tête épuisée qui repose sur un jeune sein que gonfle encore l'espoir ; tantôt ce sont deux jeunes visages d'orphelines qui se penchent l'une vers l'autre, sur le fond de paysage mélancolique qui les encadre ou qui, ailleurs, apparaît par la fenêtre, formant l'éternel accompagnement et évoquant la cause éternelle de tous ces deuils. Car le deuil, n'est-ce pas la note qui domine en face de cette mer farouche qui fait tant de vides dans les foyers? Mais la forme la plus complète, la plus générale et aussi la plus haute que revêt cette idée, est celle qui, sous le titre de *Deuil marin*, représente trois femmes assises sur le fond toujours le même, calme aujourd'hui dans sa tristesse envahissante, de la grande « mangeuse d'hommes ». C'est un aspect de ce sujet qui lui a tenu longtemps à cœur. Il l'a exprimé plusieurs fois en esquisses ou en tableaux et de ceux-ci il existe deux importants exemplaires qui ont figuré, l'un à l'Exposition Universelle de 1900, l'autre au Salon de 1903.

Car, une particularité singulière du talent de Cottet sur laquelle il est essentiel de revenir, c'est que la spontanéité de sa nature s'allie à une conscience agitée de perpétuels scrupules. Jamais, pour lui, un sujet n'est irrévocablement arrêté. Ses amis savent avec quelle émotion, avec quelle tension d'esprit, il s'approche de sa toile ou plutôt de ces vastes cartons dont il préfère la matière plus facile à s'impressionner. Il ne l'aborde guère qu'en connaissant déjà par cœur son sujet, qu'il a déjà essayé en mainte pochade ou même en petits tableaux préliminaires. On peut dire qu'avant de l'avoir peint, il voit son tableau réalisé sur la surface vierge encore. Il fait subir à cette toile ou à ce carton des préparations spéciales, de manière à pouvoir les couvrir librement, sans être arrêté par la rugosité du grain ou de la pâte, en gardant l'élan de sa fougue prime-sautière et de telle sorte que le tableau vienne tout d'un jet dans l'unité du sentiment et dans l'unité des accords, et avec l'éloquence tumultueuse d'une exécution qui met d'instinct à leur place les richesses nécessaires de la matière, le velouté

des coulées grasses et la limpidité de ces transparences pour lesquelles il a une particulière prédilection. Ses familiers peuvent dire quelle verve prodigieuse, quelle incomparable aisance il sait déployer à l'occasion pour l'accomplissement de ses plus importants ouvrages. Il en est pour lesquels la durée de l'exécution paraîtrait si invraisemblable que je n'ose pas l'écrire. Mais, une fois l'œuvre terminée, par cette sorte de miraculeuse éclosion, aussitôt les scrupules le prennent; il analyse son œuvre avec un désintéressement extrême, il sollicite les critiques et si ses appréhensions paraissent justifiées ou s'il a entrevu son sujet avec un effet nouveau ou quelque modification qui l'améliore, il n'hésite pas à le reprendre une deuxième fois, une troisième fois, s'il le faut, jusqu'à ce qu'il l'ait rapproché de la conception logique qu'il s'en est faite, ou du moins qu'il en ait sorti, sous ces divers aspects, tout ce qu'il en avait à dire. C'est ce qui explique nombre de répétitions dans son œuvre.

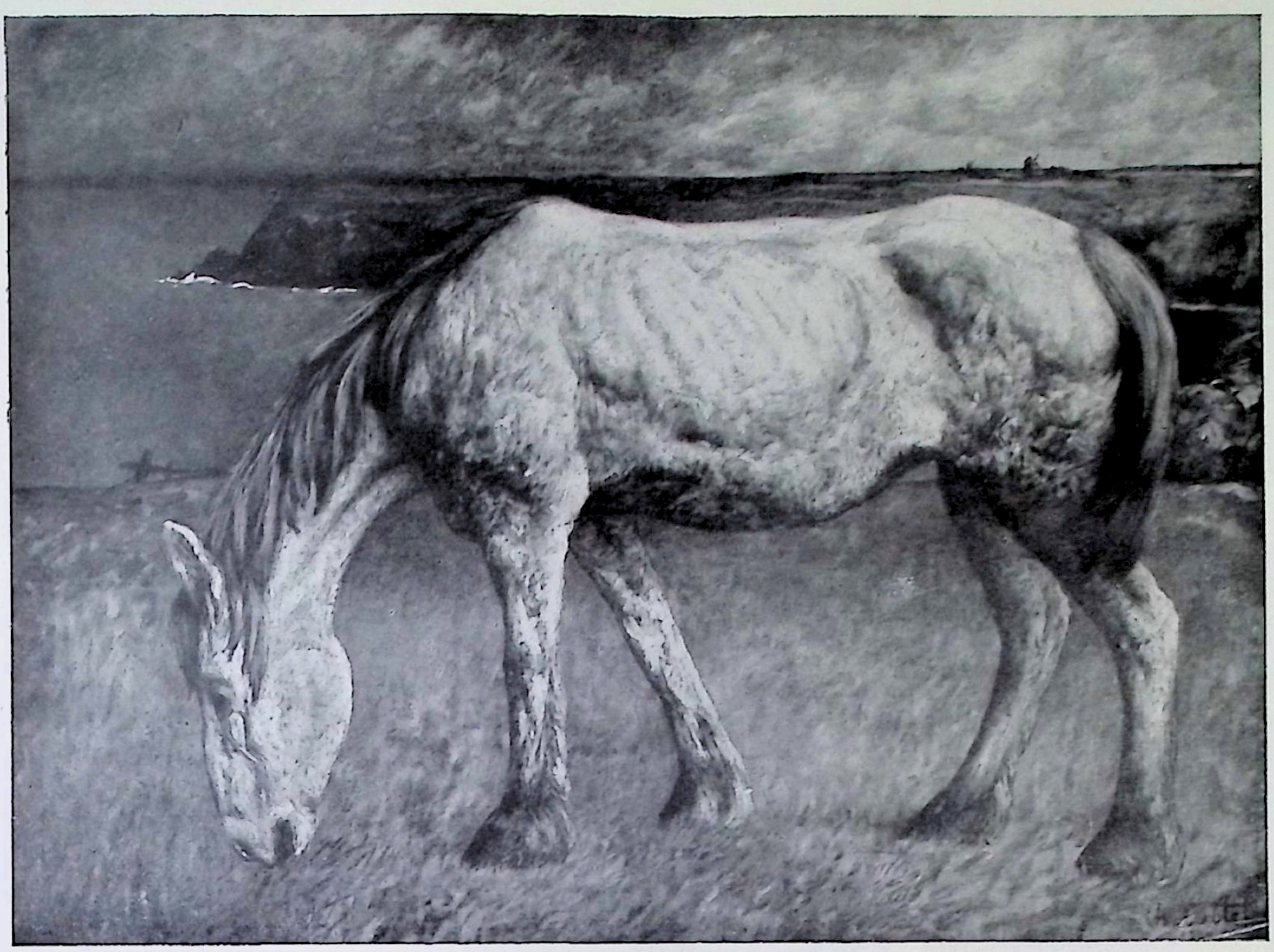
Dans ce *Deuil marin*, la deuxième version a donné raison à sa persévérance. C'est là une œuvre définitive. Elle résume énergiquement toute une part des conceptions de Cottet; elle fixe son talent dans l'expression des rapports de la figure humaine avec le paysage maritime, elle précise la qualité de son réalisme subjectif et philosophique.

Car, dans cet humble paysage de pierres disjointes, de barrières de bois, d'étroits enclos, de murs bas, de petits toits qui les dépassent à peine, pauvre décor qui dénote l'humilité de tout ce qui relève de l'homme, les trois femmes assises opposent silencieusement à la grandeur de la mer et du ciel qui couvre ces choses misérables, la grandeur et la profondeur de la douleur humaine. Ces figures pathétiques et religieusement recueillies rappellent les volets des triptyques primitifs où de pieuses donatrices s'agenouillent dévotement aux pieds de leurs saints patrons.

A côté de ces *deuils* qui reviennent chroniquement dans son œuvre, il en est d'autres d'un caractère plus extérieur dont Cottet a voulu traduire la singularité locale, mais en dépassant les apparences d'ordre exotique ou ethnographique pour nous montrer encore une face d'humanité. Ce sont ces divers sujets empruntés à l'île d'Ouessant, datés de 1899, et représentant des *Études d'enfants morts*, des *Gens d'Ouessant veillant un enfant mort*, et sur lesquels il est revenu à plusieurs reprises, à la la même date, en modifiant seulement les personnages. On se souvient de cette scène d'un caractère si primitif, d'âge barbare et dirait-on celtique, dans laquelle un pauvre petit être, emmaillotté comme une poupée, les yeux mal clos, le petit nez pincé, les mains jointes par un chapelet, est violemment éclairé, dans la lividité grise et cireuse de son cadavre minuscule, par des cierges qui allument tout un décor sauvage et féroce de rubans de vermillon, de fleurs de papier entourant le bonnet, ornant la robe, sinistres dans leurs couleurs flamboyantes.

Il se dégage de ces représentations une sorte de signification générale et mythique ; elles suppriment la distance entre les êtres d'aujourd'hui et leurs ancêtres lointains et montrent que, par-dessus les temps, par-dessus les religions, par-dessus les civilisations, par-dessus tout ce qui passe, ces races maritimes gardent leur caractère antérieur intact, leur unité morale intégralement conservée. Sont-ce des Celtes, des Bretons, des Français, que sais-je ? Ce sont avant tout les gens du « pays de la mer ».

C'est la mer qui est la cause principale de leurs deuils; c'est elle qui est également la raison d'être de leur vie. C'est la mer qui rythme le pas de ces jeunes gens et de ces jeunes filles dont les groupes rangés se croisent et s'entrecroisent; c'est elle qui rend songeur le regard de ces *Promises*, c'est elle qui a bronzé de sa patine ardente les visages de ces *Trois Capitaines*, c'est elle qui conduit dans les *Cabarets* bruyants ces faces brutalement enluminées par les quinquets fumants et rougeoyants, faces de robustes gars et d'épaisses filles qui cherchent dans les ivresses violentes de l'alcool et de l'amour un dérivatif à la vie d'aventures quotidiennes sur ces flots aimés des hommes et redoutés des femmes. C'est la mer qui conduit, au couchant, ce long défilé de mantes noires, comme une procession de veuves, vers le clocher lointain où sonne la *Messe basse*; c'est pour la mer sans doute, que s'allument tout le long des côtes, ainsi que des phares mystérieux ces *Feux de la Saint-Jean* qui groupent autour de leurs paillettes et de leurs étincelles, comme dans un

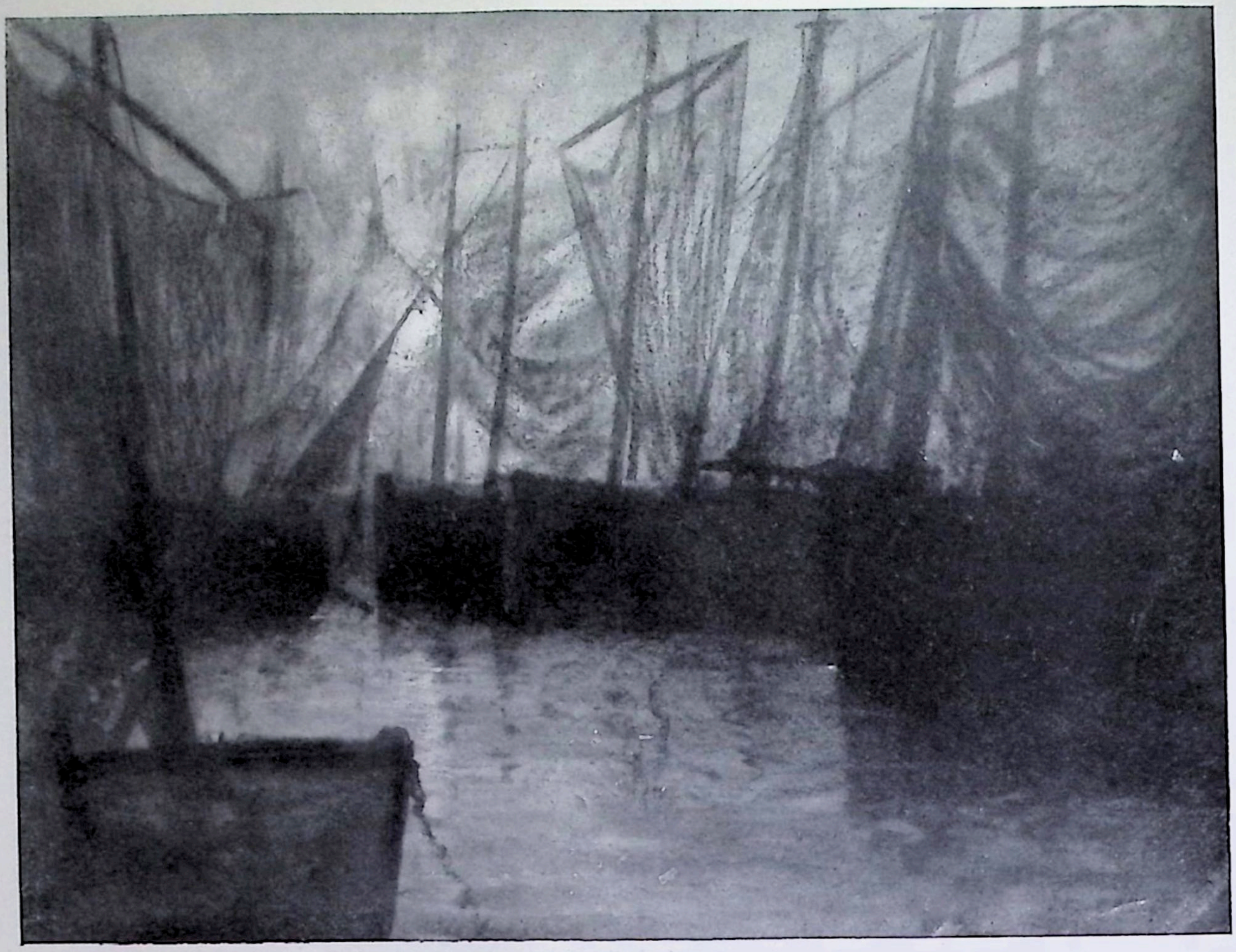


" Pays de la mer " Vieux cheval sur la lande

acte rituel de quelque culte indéterminé, culte transmis de génération en génération par les runes indéchiffrables de l'imagination populaire, tous les gens du village, les vieux marins et les jeunes gars, les aïeules dans leurs grandes mantes aux allures sacerdotales, les fillettes et les petits, tous recueillis, songeurs, hypnotisés, semblant lire et voir dans les langues et les flammèches crépitantes, tandis qu'au loin répondent, sur le pourtour de la mer assombrie, d'autres mystérieuses clartés.

Aussi est-ce la mer, la mer pâle et la mer sombre, la mer verte, la mer bleue, la mer couleur de soufre, la mer étale et la mer orageuse qui est aussi l'objet du culte fervent de Cottet. Il la connaît et il l'aime comme un vieux marin. A sa couleur il connaît sa profondeur et la vie végétale ou minérale de ses dessous inconnus et il pourrait nommer rien que par leurs eaux les anses de toute la côte bretonne. Il l'aime et il la traduit avec une fougue passionnée qui semble venir de la violence orchestrale de Delacroix unie à la puissance réaliste de Courbet et, en même temps, il comprend les chuchotements de ses vagues apaisées, la solitude grandiose de ses espaces avec le mystère d'un Whistler. Nul n'a traduit, comme lui, les coups de soleil couchant sur les voiles rousses, le frisson des filets mouillés sur les cieux bas, nul n'a groupé avec un pittoresque plus impressionnant ses barques de pêche pour le départ, ni découpé avec plus d'ampleur la ligne majestueusement modulée des rocs et des falaises.

Une œuvre exceptionnelle dans son œuvre et aussi dans sa génération, a résumé pour tous et pour lui la compréhension émouvante et virile de tous ces spectacles réunis, c'est le *Repas d'adieu*, du Musée du Luxembourg. Au Salon de 1898, il ramenait à Cottet tous les suffrages et toutes les sympathies et il affirmait que tous ces efforts morcelés, que toutes ces tentatives fragmentées, mais toujours logiques, devaient un jour aboutir et qu'il avait eu raison, d'attendre son heure, pour dire, avec des



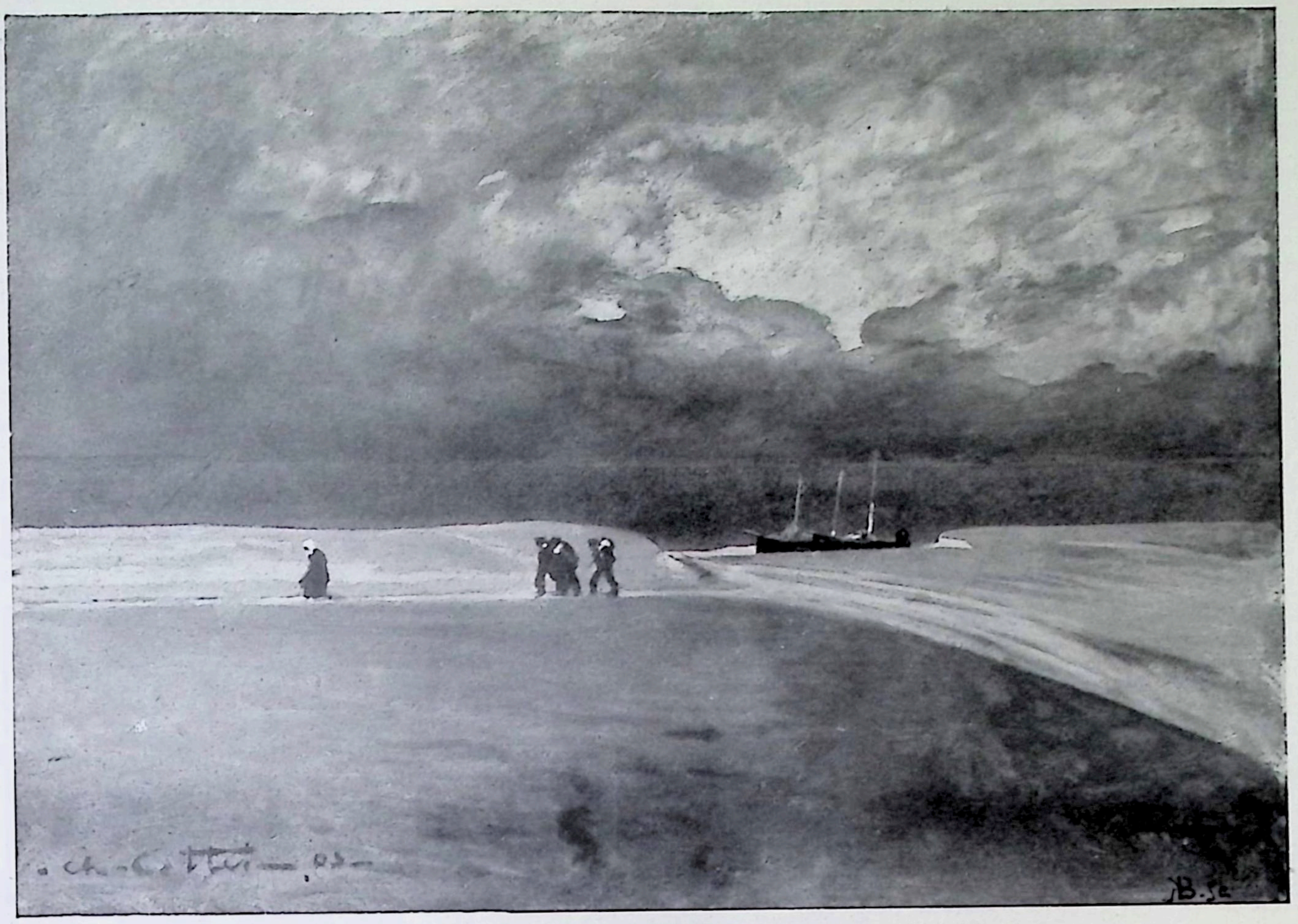
" Pays de la mer " Filets dans la brume

moyens à la hauteur de sa pensée, avec grandeur, mais sans emphase, avec une langue simple, forte, une éloquence sobre, contenue et néanmoins communicative, toutes ces histoires humbles et tragiques, tous ces *adieux* à ceux qui s'en vont dans l'inconnu de la mer et tous ces *deuils* qui sont encore des adieux à ceux qui s'en vont dans l'inconnu de la mort.

Cette composition est conçue sous la forme d'un triptyque, forme, qui, en elle-même, porte déjà sa signification. Dans les anciens rétables, les parties latérales, nées d'une combinaison toute matérielle qui les rabattait en volets, avaient pris, de ce fait, un rôle spécial, analogue à celui du revers dans une médaille.

Pour nos générations contemporaines, cette disposition du triptyque a reçu un caractère qu'on appellerait volontiers « symphonique », tant l'œuvre lui doit une sorte de développement musical. C'est un témoignage, formel entre tant d'autres, des rapprochements de plus en plus constants et conscients entre la science qui dirige les accords des sons et celle qui préside aux rapports des couleurs. Et c'est bien musicalement et symphoniqument que vous attire, vous pénètre et vous enveloppe tout entier cette composition tripartite.

Au milieu, le *Repas d'adieu*, autour de la table frugale, sous la clarté qui s'épand large et puissante sur tous les visages silencieux et recueillis. Aucune effusion, aucun échange extérieur de tendresse ; ces âmes simples n'ont pas le sentiment éloquent. Mais les groupes se rapprochent ; les fiancés se pressent l'un vers l'autre ; les femmes songeuses avancent vers les hommes les visages des petits. Et les mères, qui ne comptent plus ces départs dont plus d'un n'a pas été suivi de retour, semblent repliées en elles-mêmes, dans le rêve et dans le souvenir. Alors un de ces rudes marins se lève, vieux pêcheur qui a fait plus d'une dure campagne. Il se lève et lève son verre et son geste dit la pensée qui est formulée avec une angoisse subite par toutes ces âmes spontané-



Pêcheurs rentrant au village " Pays de la mer "

ment groupées dans une émotion unanime, le vœu ardent et inquiet contenu dans ces deux mots : « Au retour ! » Et, dans le fond, à travers la large baie vitrée, sous la nuit bleue et profonde, toujours la grande ligne de la mer qui s'étend comme un accompagnement solennel.

Maintenant, à gauche, les voilà *ceux qui sont partis*, massés à l'arrière de leur coque ballottée, dans la nuit que l'aube n'a pas dissipée encore, plongés dans le mirage intérieur du pays. Et voici ensuite, à droite, *celles qui restent :* les mères, les femmes, les sœurs, les filles, les fiancées. Sous le vent, la pluie et la rafale comme sous les pâles soleils de ces cieux incléments, elles attendent immobiles, interrogeant tout ce qui émerge dans le jour, tout ce qui brille dans la nuit, gagnées par l'ombre qui s'avance, sans se lasser, attachées à la rive comme des coquillages incrustés sur un rocher.

Depuis ce Salon de 1898, Cottet, apprécié, connu, aimé, célèbre même, exposait d'autres importants ouvrages qui maintenaient et confirmaient sa réputation. Au point de vue technique, ils marquent des progrès continus dans l'ordonnance de la composition et surtout dans la recherche de la forme, qu'il poursuivait par une étude assidue de la figure humaine et jusque par de très curieuses et très originales études de nu. Avec sa *Procession*, sa *Nuit de la Saint-Jean*, son second *Deuil marin*, on peut dire qu'il avait complété son œuvre et qu'il prenait sa place dans son temps. Mais c'est son grand triptyque surtout qui lui a assuré cette place. Il est devenu classique. Il en est de cette œuvre comme de la *Procession* de son ami Simon, ce sont des morceaux qui comptent dans une génération, car ils déterminent, pour ceux qui viennent, une orientation, jusqu'alors plus ou moins vaguement imprimée.

Ce triptyque fixait à son heure une forme d'art général et populaire, longuement cherché par tous les maîtres qui dominent les étapes successives de notre art contemporain, mais qui a plus particulièrement été désiré et poursuivi par les hommes de nos générations, en raison

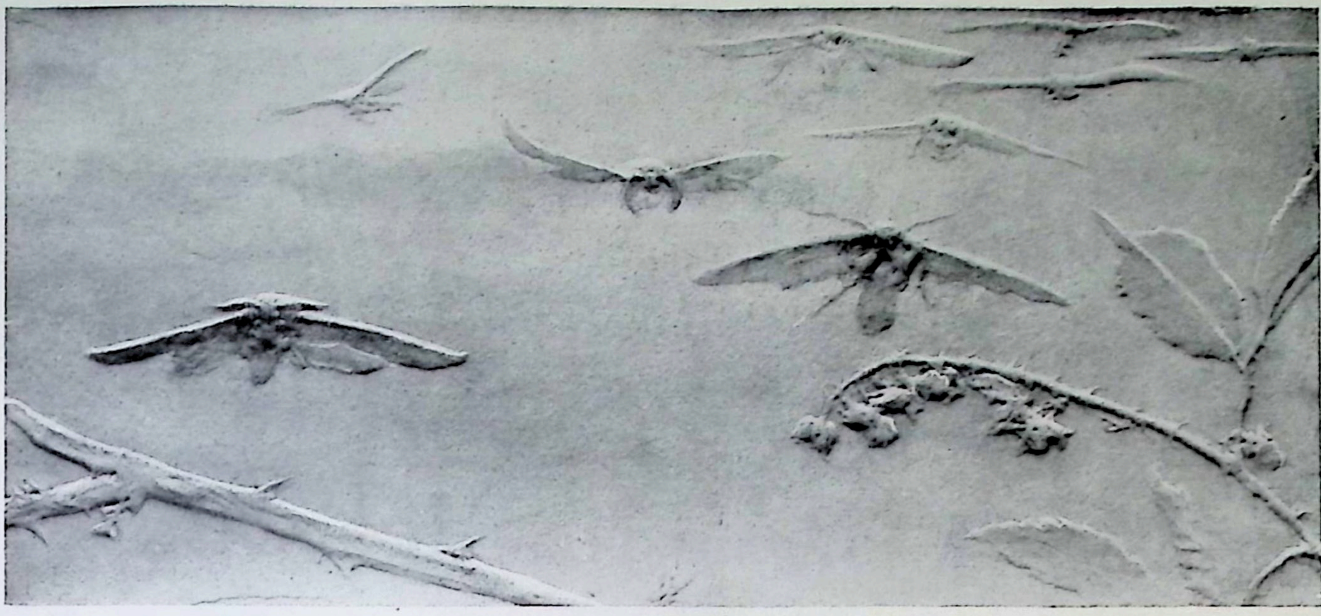


Les Feux de la Saint-Jean

de notre développement social lui-même.

Le même mélange de réalisme et de philosophie, qui caractérise l'art français à ses plus lointaines périodes et qui marque aussi bien les scènes populaires des Lenain que les inspirations antiques de Poussin, distingue particulièrement les figures originales de notre siècle, depuis David, Géricault, Millet, Courbet lui-même, jusqu'à Puvis de Chavannes ou Cazin, ou jusqu'à Fantin-Latour et Legros. Cette grande tradition, on le voit, ne s'est point perdue. Sans doute il est des heures dans le développement des arts où il est nécessaire de toucher la terre, d'y prendre pied solidement et de se défier des essors aventureux. Mais aussi ne faut-il point que ce soit pour y demeurer prudemment fixé au bord des sentiers battus ou sur les grandes routes sillonnées d'ornières. Il ne faut toucher le sol que pour prendre un élan plus sûr. Il faut connaître, il faut comprendre, il faut aimer les réalités qui nous entourent, car la réalité est la vraie source inépuisable de grandeur et de beauté expressive. Mais il est permis d'aller plus loin que le compte rendu littéral ou l'inventaire désintéressé; il faut en pénétrer le sens et en dégager clairement et fortement la signification et la poésie. C'est ce que pensaient les hommes de notre âge qui attendaient de l'art qu'il leur donnât enfin l'image de leur société et qu'il devînt le miroir de leurs aspirations. De diverses parts, un groupe de jeunes talents a su répondre à cette attente. Ils ont droit tous également à notre gratitude. Nous avons ici le devoir d'en adresser l'expression particulière à Charles Cottet qui, parmi eux, a réalisé le plus étroitement cette union féconde de la vérité et du sentiment.

Léonce Bénédite



PIERRE ROCHE — *Gypsographie*

PIERRE ROCHE

Esprit curieux et informé, artiste chercheur et passionné, d'une ingéniosité féconde et d'un savoir très étendu, c'est une personnalité artistique assurément peu banale que celle du sculpteur Pierre Roche. La toute récente réalisation définitive de sa fontaine du Luxembourg, de cet *Effort* dont nous avons annoncé, il y a quelques mois, l'achèvement et la mise en place, a prouvé qu'il était capable aussi d'aller jusqu'au bout de ses recherches, et de mener à bien, avec une volonté tenace et un rare souci de la perfection durable, une œuvre d'importance et d'avenir. D'autres ensembles où ses qualités de sculpteur et de décorateur pourront se manifester pleinement, sont en cours d'exécution. Nous y reviendrons plus tard lorsqu'il sera possible de les juger en toute connaissance de cause.

Nous voudrions seulement pour le moment montrer quelques-unes de ses tentatives et de ses démarches, parfois un peu vagabondes, à travers des domaines assez divers, mettre en lumière surtout un certain nombre d'œuvres par lesquelles il s'est déjà affirmé au cours de ces douze ou quinze dernières années, comme l'un des plus originaux parmi les créateurs ou les rénovateurs de notre sculpture décorative moderne.



ROCHE — *Gypsographie*

C'est assez tard, en pleine maturité, et déjà formé par d'autres disciplines, qu'il vint à l'art du sculpteur. Il n'avait encore montré que quelques études dessinées ou peintes, lorsqu'il envoya, en 1888, au concours ouvert pour l'érection d'une statue de Danton, une maquette qui ne fut même pas classée par le jury, mais qui fut très remarquée par certains critiques et par quelques maîtres sculpteurs, notamment par Dalou. Ce sont les encouragements de celui-ci, encouragements dont on sait qu'il n'était pas prodigue, qui engagèrent Roche à persévérer dans cette voie. Attiré par Dalou dans le petit groupe des sculpteurs de la Société Nationale qui se fondait bientôt après, il n'a cessé de figurer depuis



PIERRE ROCHE *Esquisse d'un monument à Danton*

à toutes les expositions de la Société comme sculpteur ou comme décorateur.

La maquette de son *Danton* que nous reproduisons ici, bien qu'elle manquât de la correction et de la pondération classique, avait évidemment de quoi plaire à Dalou. Il est certain que s'il se fût agi de lui-même, Dalou eût été retenu à l'exécution par cette espèce de timidité, de souci de la correction implacable qui lui faisait souvent atténuer l'audace du premier jet, retenir la passion instinctive de mouvement qui était en lui. Mais il aima spontanément cette esquisse de verve et de mouvement, cette poussée révolutionnaire qui élève sur un vivant piédestal l'ardente et brutale silhouette de Danton.

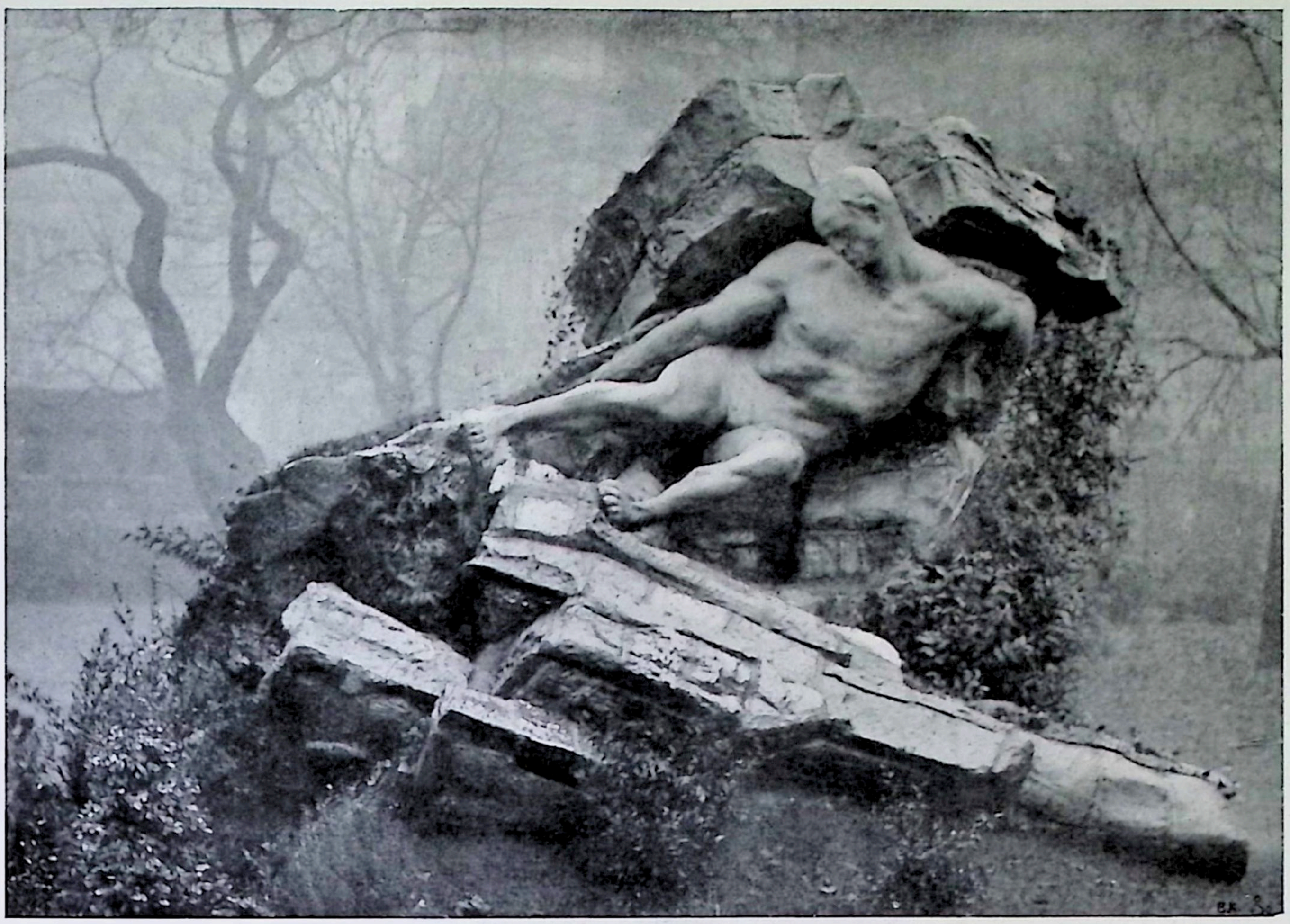
L'indication était singulièrement expressive du reste, et témoignait d'une intelligence historique, assez rare chez les fabricants de statues officielles. Espérons qu'en possession maintenant d'un métier qui lui faisait presque défaut alors, Pierre Roche pourra quelque jour tirer parti de cette ébauche pour laquelle il a gardé une tendresse toute particulière.

Une tête colossale de Danton, dans le même mouvement, exposée plus de dix ans après, témoigne de l'intérêt persistant que la figure du tribun avait évoqué en lui. Rien n'est plus peuple que ce masque coléreux, vindicatif, convulsionné par la passion, rien n'est plus large et vigoureux dans l'effet, rien n'est plus juste de construction.

Et si tout à l'heure nous pensions aux compositions mouvementées de Dalou, c'est l'influence et le style de Rodin qui s'accuse ici : Pierre Roche, du reste, ne se cache pas de son admiration pour le sculpteur de Balzac et pour ses chefs-d'œuvre d'effet expressif et décoratif.



PIERRE ROCHE *Danton*



PIERRE ROCHE *L'Effort*

Mais Pierre Roche a trop de souplesse dans l'esprit pour être l'esclave d'une formule. En opposition à son *Danton*, il donna, l'année suivante, au Salon, une étude pour une tête de Saint-Just qui, non seulement comme recherche psychologique, mais comme manière, est on ne peut plus différente (1). L'effet de cette physionomie froide, hautaine, coupante, est tout concentré, le modelé en est amoureusement caressé, le caractère indiqué par des nuances savantes de construction et de mouvement des muscles de la face. C'est une œuvre toute de finesse et de précision.

Mais ces études de types révolutionnaires nous ont entraîné bien au-delà de la première maquette exposée au Salon de 1891. Celle-ci fut d'abord suivie de plusieurs œuvres conçues dans un esprit tout autre, un esprit de grâce et de souplesse, bien propre du reste au tempérament de notre auteur. Elles accusent aussi, comme presque toutes ses productions, cette notion qui lui est essentielle du rôle nécessaire de la sculpture dans l'embellissement du cadre de notre vie, l'horreur du morceau de salon inutile, la volonté de faire œuvre décorative et vivante.

La première est une fontaine de jardin composée essentiellement d'un grand bas-relief, un peu trop pictural peut-être encore, où s'encadre une gracieuse figure nue de Biblis accroupie et laissant aller ses cheveux au courant de l'eau, figure de très mince relief, aux lignes ingénieuses, au souple modelé, dont les qualités rappellent les délicates et naturalistes interprétations antiques des Naïades de Jean Goujon. La seconde, plus moderne et plus originale, fut exposée en 1893. C'est encore une fontaine, symbolisant l'*Avril*, avec, en épigraphe, ce dicton populaire :

Il n'est si gentil mois d'avril
Qui n'ait son chapeau de grésil.

C'est une grêle et charmante figurine de jeune fille, qui soulève, inquiète et grelottant

(1) Voir la reproduction dans *Art et Décoration*, Mai 1903.



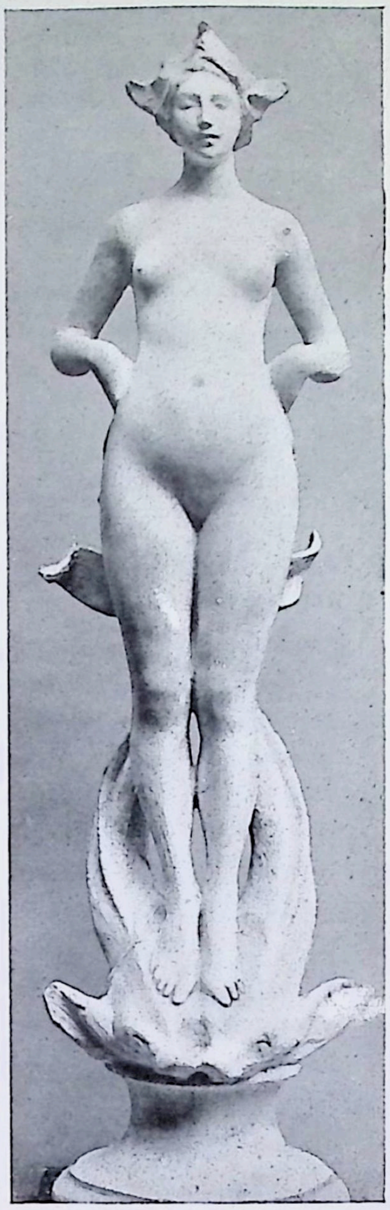
PIERRE ROCHE *Centauresse (Plomb)*

légèrement, la couronne de frimas sous laquelle vient d'éclore sa nudité printanière : elle se dresse sur un piédestal élancé, décoré de végétations puissantes; on y retrouve l'impression de ces plantes hâtives qui sortent de terre gonflées de sève au moment où la nature se prend à revivre avec l'avril : l'ensemble est d'une saveur toute populaire dans sa simplicité un peu cherchée, d'un art naïf et délicat : l'on pense à l'œuvre de quelque néo-primitif qui dissimule sa science, s'efforce de sourire ingénument pour être compris du vulgaire, tout en faisant le plaisir délicat des raffinés.

Le *Sphynx* de 1894 était un essai de symbolisme beaucoup plus compliqué et subtil. Peu satisfaisant pour son auteur lui-même, il a disparu, et nous n'en parlons que pour mémoire. Mais d'autres projets restés à l'état d'ébauches ou de dessins, réalisés quelquefois partiellement en petites dimensions ou sous forme de statuettes, témoignent chez Pierre Roche des mêmes préoccupations. A côté de ce qu'il a cherché un moment d'effet de vie, d'histoire, d'action dans son *Danton*, de ce que son *Avril* semble vouloir réaliser de simplicité ingénue et décorative, c'est d'un art chargé de pensées, d'intentions, de symboles que semble rêver le sculpteur. Les vieux mythes l'obsèdent, mais s'emplissent de significations philosophiques et profondes. Il conçoit un monument du *Poète* flanqué d'une *Chimère* et d'une *Fantaisie*, un *Eveil*, une *Prière*, une *Eva prima Pandora*, une *Mort* réalisée en une



PIERRE ROCHE *Gypsographie*

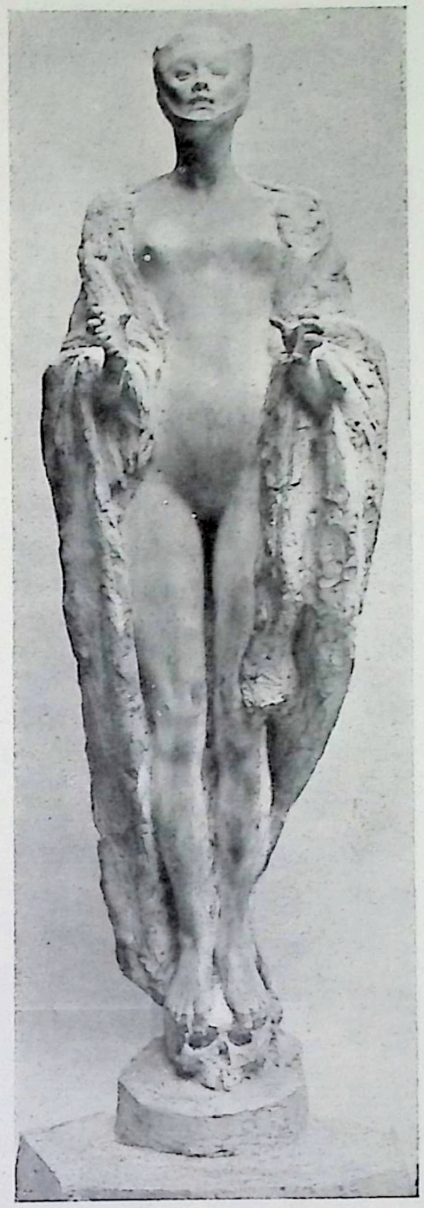


PIERRE ROCHE *Aphrodite*

formes et sereine comme le calme des mers, ainsi que les antiques déesses de la fécondité universelle, mais gracile et quasi virginale, comme une évocation du quattrocento, et surtout l'idée première de cette autre fontaine qui, elle, a pris corps complètement, et dont le motif principal, emprunté à la légende hellénique, devait représenter Héraclès écartant deux parois de rochers pour en faire jaillir l'eau du fleuve Alphée. Mais, avec cette tendance à l'élargissement, au symbole, que nous indiquions à l'instant, le souvenir mythologique disparut bientôt à peu près ici, pour faire place à la seule notion générale de *L'Effort*. L'homme aux muscles tendus, au labeur énorme, devint comme dans certaines conceptions poétiques modernes, comme peut-être aussi dans l'obscure conscience primitive des peuples où la légende avait pris naissance, la figure même de la lutte éternelle entre l'homme et la nature, le symbole de l'héroïque et intelligente volonté domptant la matière rebelle.



PIERRE ROCHE *Moine*



PIERRE ROCHE *La Mort*

Oubliées toutes les mythologies factices, toutes les gloses académiques, restait donc le thème général humain,

statuette élégante et troublante; il projette une fontaine où doit s'élever, sur un monceau de têtes coupées, un jeune dieu Mars, sous la figure non de l'athlète classique, mais d'un jeune éphèbe aux formes souples et un peu molles, vaguement apparenté avec certains héros du préraphaélisme anglais, incarnation de l'idée de la force sûre, facile et cruellement indifférente. De ce temps datent aussi une Hécate, une Aphrodite, non pas ample de



PIERRE ROCHE *Entrée du théâtre de la Loïe Fuller*

simple pelouse, privé de l'eau qui devait jaillir du milieu des rochers, expliquer et compléter l'effet d'ensemble.

En dehors de sa valeur plastique en effet, le monument de Roche a cet intérêt considérable de constituer un ensemble décoratif, dont tous les éléments, matières, silhouette, encadrement, ont été étudiés par l'artiste lui-même.

On sait ce qu'est le cadre éminemment pittoresque de cette fontaine de jardin, à laquelle l'eau seule fait défaut. Les mouvements du terrain avoisinant, la disposition des masses de verdure ont été réglés par le sculpteur qui s'est fait pour la circonstance archi-

que l'artiste réussit à traiter dans une formule plastique qui, elle aussi, était exempte de toute réminiscence gréco-romaine. A demi-couché, agrippé des pieds, arc-bouté du dos, le héros gigantesque a engagé une lutte terrible avec les deux masses de rochers qui l'oppriment. Mais on sent que sa force triomphe et que la matière cède. La figure est en pleine action, on perçoit l'élasticité du mouvement qui va se continuer, non l'immobilité figée du modèle qui pose.

Pour le type de cette figure, pour sa poitrine puissante et large, on sent que l'artiste a pensé au Michel-Ange de la Sixtine. Pour le geste imprévu, violent et vrai, pour la simplification volontaire du modelé, la réduction du détail anatomique à l'essentiel et à l'expressif, on sent qu'il a regardé Rodin.

Le modèle de la statue avait été exposé en 1896; la commande avait été faite à l'artiste à ce moment; en 1900, le monument figurait complet à l'Exposition universelle; c'est à la fin de 1903 seulement qu'il a pu être mis en place. Encore, dans l'intervalle, avait-on supprimé la pièce d'eau au milieu de laquelle il devait s'élever, et dut-il s'installer sur une

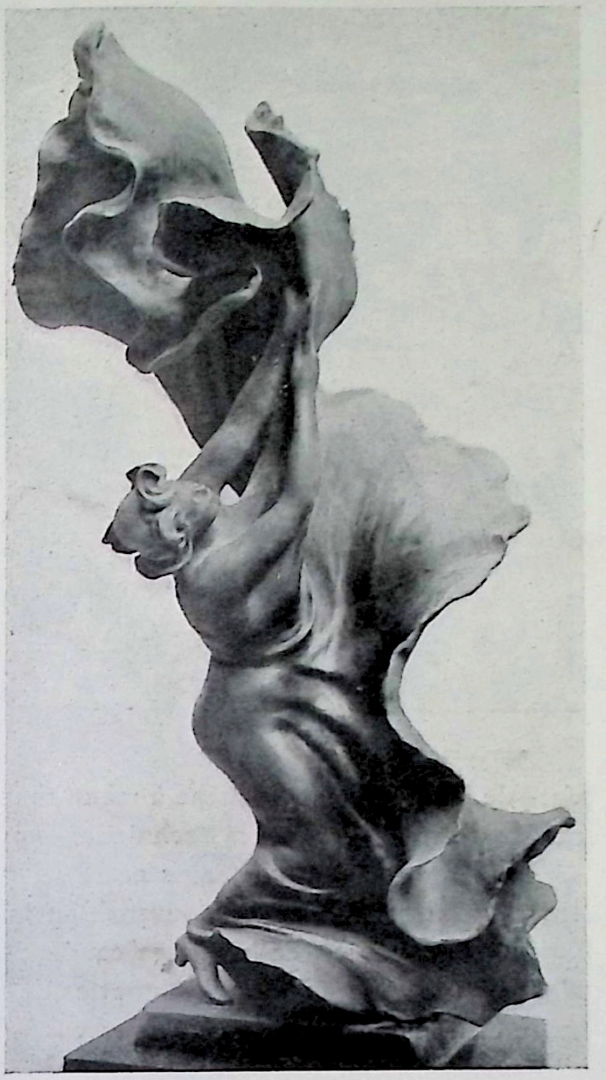


PIERRE ROCHE *Loïe Fuller*

tecte paysagiste, au lieu de laisser son « morceau de salon » s'installer au hasard des places libres sur quelque banal piédestal. Mais ce qui est surtout intéressant, c'est l'étude attentive à laquelle il s'est livré, des matériaux à mettre en œuvre pour cette véritable sculpture de plein air. Il a du reste révélé déjà lui-même aux lecteurs d'*Art et Décoration* (1) une partie de ses recherches historiques et techniques sur le plomb appliqué à la statuaire, et il leur a déjà vanté les qualités de souplesse, de couleur, de patine veloutée de ce métal pour lequel il a une réelle prédilection, et qui, lorsque les alliages en sont sagement établis, supporte parfaitement l'épreuve du temps dans notre climat si défavorable au bronze et au marbre.

Un certain nombre de morceaux réalisés, de grande ou de petite taille, lui avaient déjà permis de se rendre compte de ce que donnait cette matière à l'exécution : c'étaient de petites compositions en bas-relief, une Vierge, une Pieta, un mascaron décoratif encadré de grès, surtout une dramatique et colossale tête d'expression parue au Salon de 1899, sous le titre de la *Femme de Loth* (2). D'autres ont suivi, d'une technique encore plus souple, tels ce relief fantastique où cavalcade une centauresse éperdue, et cette curieuse plaquette où une tête de chat écorché prend des allures de grand fauve.

(1) Voir *Art et Décoration* novembre 1902. Le Plomb dans la statuaire moderne d'après les fontaines de Versailles.
(2) Voir même article, p. 175.



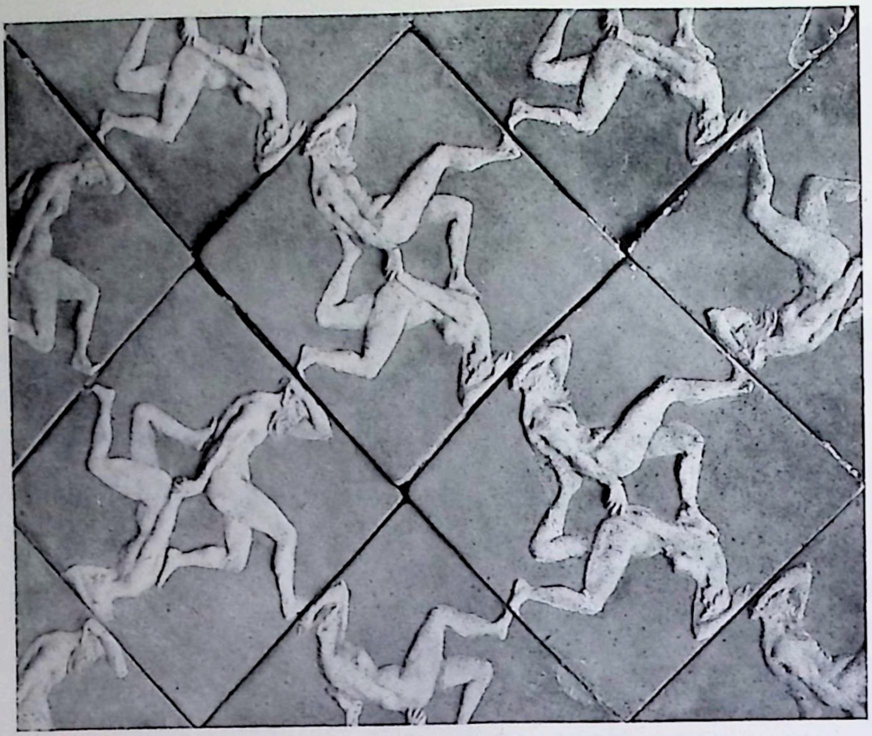
PIERRE ROCHE — *Loie Fuller*

L'Effort est la première œuvre importante et complète qui ait été appelée à subir l'expérience du grand air et du temps. Sa couleur très douce et très fine dans l'atmosphère a donné raison pour le présent au sculpteur et au technicien. Nous sommes convaincu que l'avenir ne lui donnera pas tort.

La figure, d'ailleurs, sera soutenue non par une pierre aux teintes variables et salies, mais par le fond invariablement sombre des rochers de grès exécutés par Bigot sur les indications de Pierre Roche. C'est là une collaboration qui



PIERRE ROCHE — *Gypsographie*



PIERRE ROCHE *Carrelage*

des matériaux modernes, une tentative des plus attachantes.

Parmi les autres morceaux de sculpture monumentale sortis de l'atelier de Pierre Roche, il convient de citer ses médaillons du théâtre de Tulle, figures d'expression souples et mouvementées, où l'influence rodinesque s'accuse encore, mais avec une formule de modelé très personnelle, ses cariatides. de balcons, exécutées pour une façade de maison de la rue Réaumur, fantaisies réalistes d'une intensité de vie, d'une coloration telle qu'on dirait deux portraits et que, de l'aveu même de l'auteur, le souvenir du modèle, d'une modernité très typique et très amusante, s'y lit parfaitement. Ces dernières sont aussi, dans leur disposition générale, deux figures décoratives admirablement conçues et expressives de leur fonction.

date de loin et qui nous amène à mentionner au moins d'autres recherches techniques qui passionnèrent aussi pour un temps notre sculpteur toujours en quête d'effets nouveaux et imprévus. C'est tout au début de sa carrière qu'il s'essayait à lustrer de petites statuettes de terre cuite et à les enrichir de patines rares à l'aide d'oxydes métalliques projetés sur une couverte d'émail par la flamme du chalumeau, lorsqu'il fit la connaissance de l'excellent céramiste qui préludait scientifiquement à sa brillante carrière industrielle. De cette rencontre naquirent un certain nombre de pièces rares aux émaux éclatants, aux formes savamment cherchées, plats, vases, carrelages ou frises continues, formant des combinaisons décoratives ingénieuses qui ont mainte fois, depuis encore, tenté la verve de Pierre Roche.

Dans l'occasion, la qualité de ces grès bruns mordorés aux teintes chaudes et, en certaines parties au moins de qualité tout à fait rare, sert beaucoup, en la soulignant, la figure principale. Le plomb armé, les grès rattachés par des fers et noyés dans du ciment, font en tout cas de cet ensemble, au simple point de vue de la recherche technique et de l'utilisation

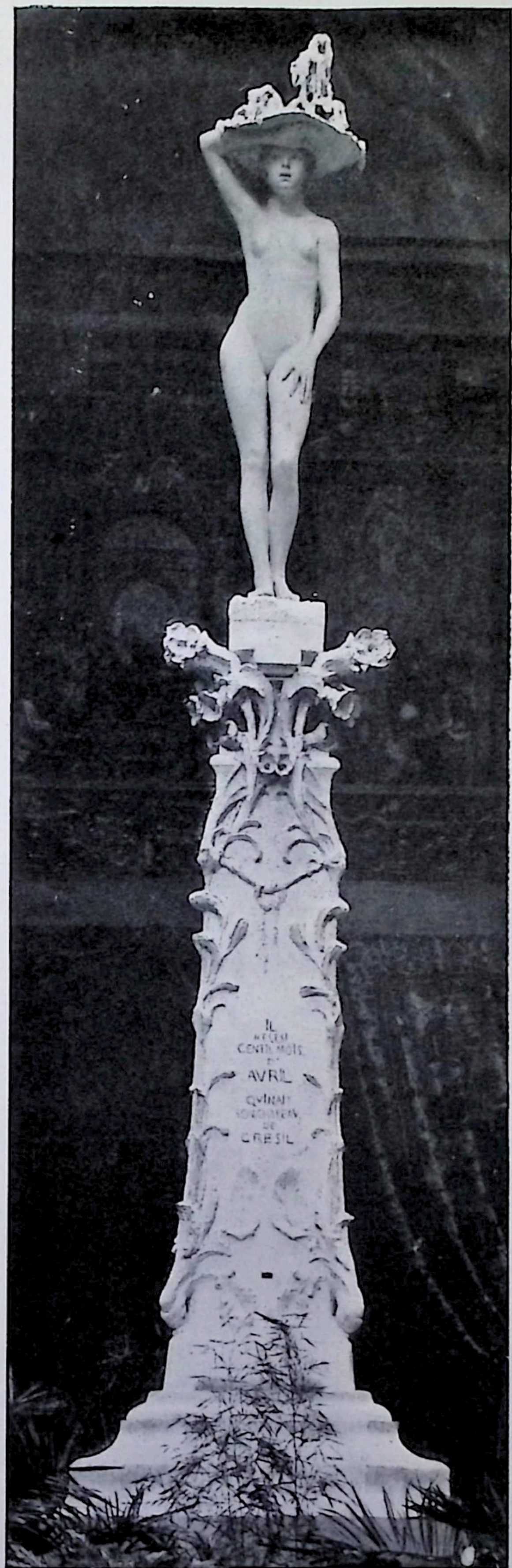


PIERRE ROCHE *Carrelage*

Elles ont été suivies dans le même sens par ces études d'une *Clef de voûte* et d'un *Linteau* parues aux Salons de 1902 (1) et 1903, dont nous avons dit jadis la forte sobriété et la justesse parfaite.

Voilà d'excellentes formules décoratives où la figure humaine employée comme seul élément joue un rôle logique et se plie aux nécessités architectoniques. Mais notre artiste est si peu esclave d'une formule, quelle qu'elle soit, que, cette même année 1902, il concevait et réalisait pour un tombeau, à Nancy, un ensemble de décoration uniquement floral, admirablement placé du reste sur cette terre lorraine, où Gallé et son école ont ressuscité une flore décorative vivante et expressive.

L'édicule (nous en donnons ci-contre la reproduction, qui nous dispense de le décrire en détail) s'épanouit en un lys colossal accompagné de deux arums. Volontairement, toute idée de tristesse et de deuil en avait été bannie. Devant abriter un être de beauté enlevé en plein bonheur, on l'avait voulu comme une exaltation de la vie, de la sève montante et de la beauté féconde. Avec cette intelligence souple qui lui est propre, l'artiste s'assimila programme et sentiment et dressa cette œuvre originale, peut-être un peu compliquée de lignes, mais si ingénieusement conçue au point de vue de l'adaptation des éléments végétaux. Ce n'est pas, du reste, là, pour lui, une œuvre d'exception et de hasard; c'est au contraire une étude qu'il reprendra et développera passionnément, puisqu'il acceptait récemment de professer à l'Académie des arts de la fleur, à Auteuil, un cours de sculpture florale.



PIERRE ROCHE *Avril*

Le *Danton*, l'*Avril*, l'*Hercule* du Luxembourg, le tombeau lilial de Nancy, voilà les œuvres types, et combien différentes, de ce génie multiple et divers qu'est Pierre Roche. Il en est une, bien différente encore, ou plutôt toute une série, dont nous n'avons pas parlé jusqu'ici. Ce sont ses études d'après la Loïe Fuller, dont il a été le confident artistique et quelquefois l'inspirateur. Un charmant petit portrait peint daté de 1894, nous montre l'artiste américaine presque au débarqué, avant la gloire européenne, ingénue et virile, passionnée et volontaire. Innombrables sont depuis les dessins, études ou ébauches, accumulées par son portraitiste favori, jusqu'à une statue de grandeur naturelle dont le plâtre figura au-dessus

(1) Voir *Art et Décoration*, juillet 1902.



PIERRE ROCHE *Tombeau*

Société des Cent Bibliophiles, où la plume de Roger Marx, pour dire le charme de cette merveilleuse artiste qu'est la Loïe Fuller, rivalisera de pittoresque et de souplesse avec l'ébauchoir de Pierre Roche. L'ébauchoir! car ce livre sera illustré de reliefs, et de reliefs colorés par un procédé analogue à celui que Pierre Roche emploie depuis déjà de longues années pour ses charmantes gypsographies, estampes en relief, dont la planche est un creux en plâtre qui reçoit avant le tirage les quelques taches de couleur dont l'artiste veut animer son relief.

Quelques sculpteurs en effet, Desbois, Charpentier, d'autres encore, tentés par l'admirable matière que leur offrait les papiers japonais, avaient essayé déjà, il y a une dizaine d'années, de faire jouer les ombres et les lumières sur de petites compositions modelées par le tirage en cette matière flexible et délicate. Pierre Roche voulut tenter de donner à cette estampe en relief l'attrait de la couleur et en encrant légèrement le moule même qui servait au tirage, il arriva à accumuler la couleur sur les aspérités du creux, laissant les fonds presque intacts, à garder par conséquent aux saillies de l'épreuve sur lesquelles doit

de l'entrée du théâtre de l'Exposition de 1900, et qui a déjà été reproduite ici même (1). Une statuette au repos, une autre en pleine danse du voile sont parmi les reproductions les plus justes que l'on ait données de cette silhouette mouvante et fugitive, infiniment souple, infiniment gracieuse et ardente.

Toute cette série d'études va se trouver d'ailleurs condensée prochainement dans un livre extrêmement curieux imprimé pour la

(1) Voir *Art et Décoration*, juillet 1901.

s'arrêter la lumière toute leur intensité lumineuse et claire, tandis que les parties creuses se soulignaient de vigueurs croissant d'intensité avec leur profondeur. Recherche excessivement ingénieuse, comme l'on voit, alliance qui peut être féconde entre l'art du sculpteur et celui du graveur en couleurs.

Ce serait toute une étude qu'il faudrait consacrer aux effets si variés que l'artiste a su tirer de ce procédé, tantôt pour des paysages, tantôt pour des figures fantaisistes



PIERRE ROCHE

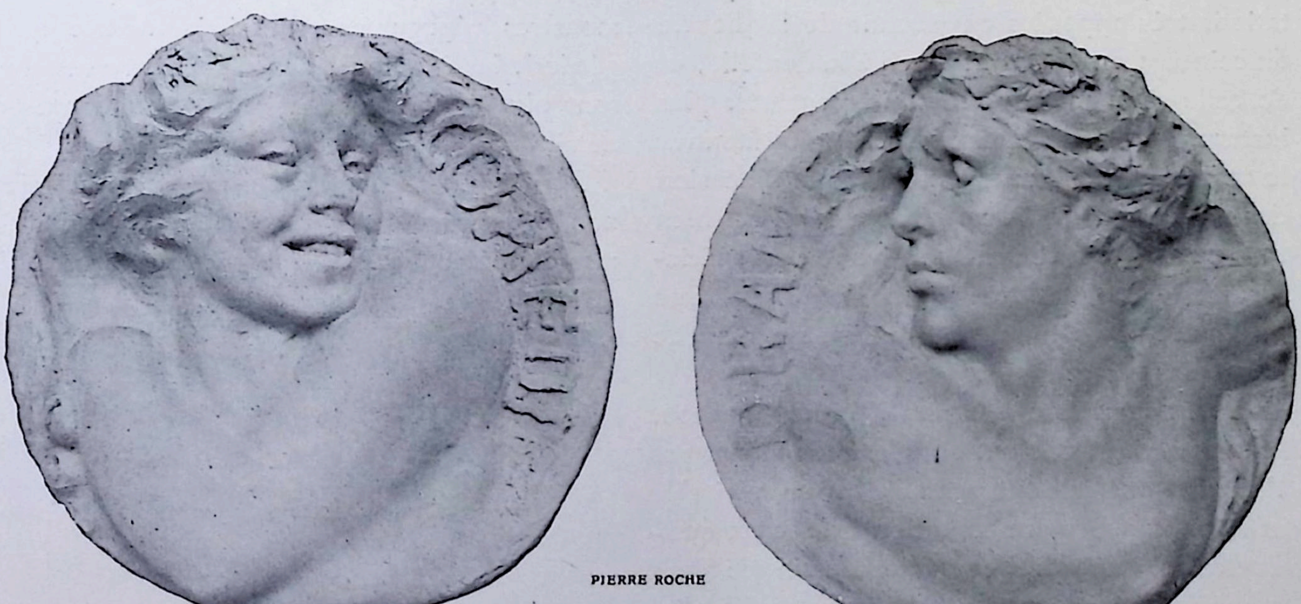
Cariatide

ou symboliques, tantôt pour des portraits, tantôt pour des études de plantes et d'insectes à la manière japonaise.

Il faudrait aussi parler, pour avoir le tableau complet de son activité féconde, de ses reliures églomisées, de ses impressions sur papier métallisé, de ses bibelots, lampes électriques ou vases de métal, de son *Moine,* si amusant avec son anneau qui lui fait auréole et son geste comiquement hiératique, que sais-je encore?

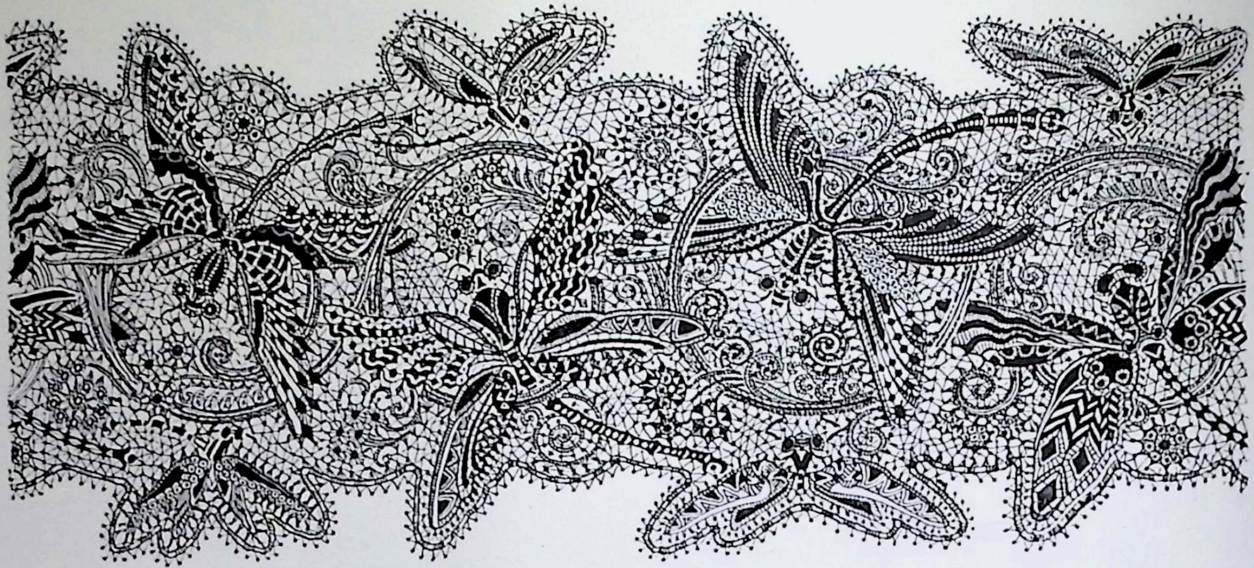
Mais il faut aussi nous arrêter avec la crainte d'avoir oublié quelque aspect de ce talent multiple dont la caractéristique essentielle, en même temps que d'être un créateur de formes vivantes et souples, est d'être un décorateur acharné à faire pénétrer l'art dans la vie à tous ses degrés. La propagande qu'il essayée récemment en faveur de l'*art rustique*, le groupement d'œuvres anciennes ou modernes issues de l'instinct d'art obscur et spontané du paysan qu'il a tenté lors de la dernière exposition des Artistes décorateurs, pourraient être invoqués pour manifester cette caractéristique aussi bien que pour prouver son amour des généreuses initiatives et l'étendue de ses sympathies d'artiste et de penseur.

PAUL VITRY.



PIERRE ROCHE

Médaillons pour le théâtre de Tulle.



Mlle OLGA SLOM — 1er Prix

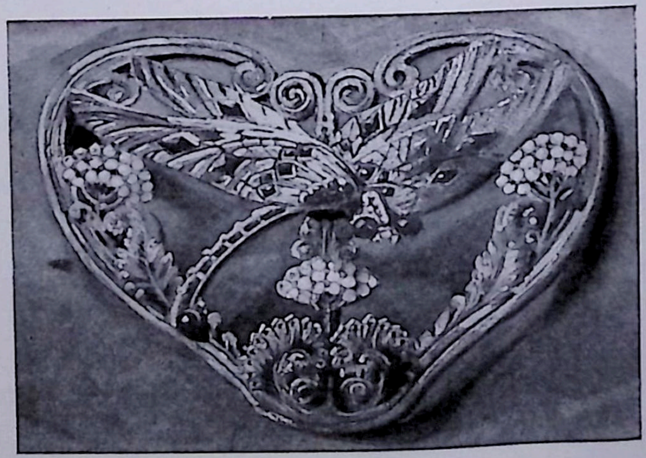
Concours de Février

Etudes et Applications décoratives de l'Insecte

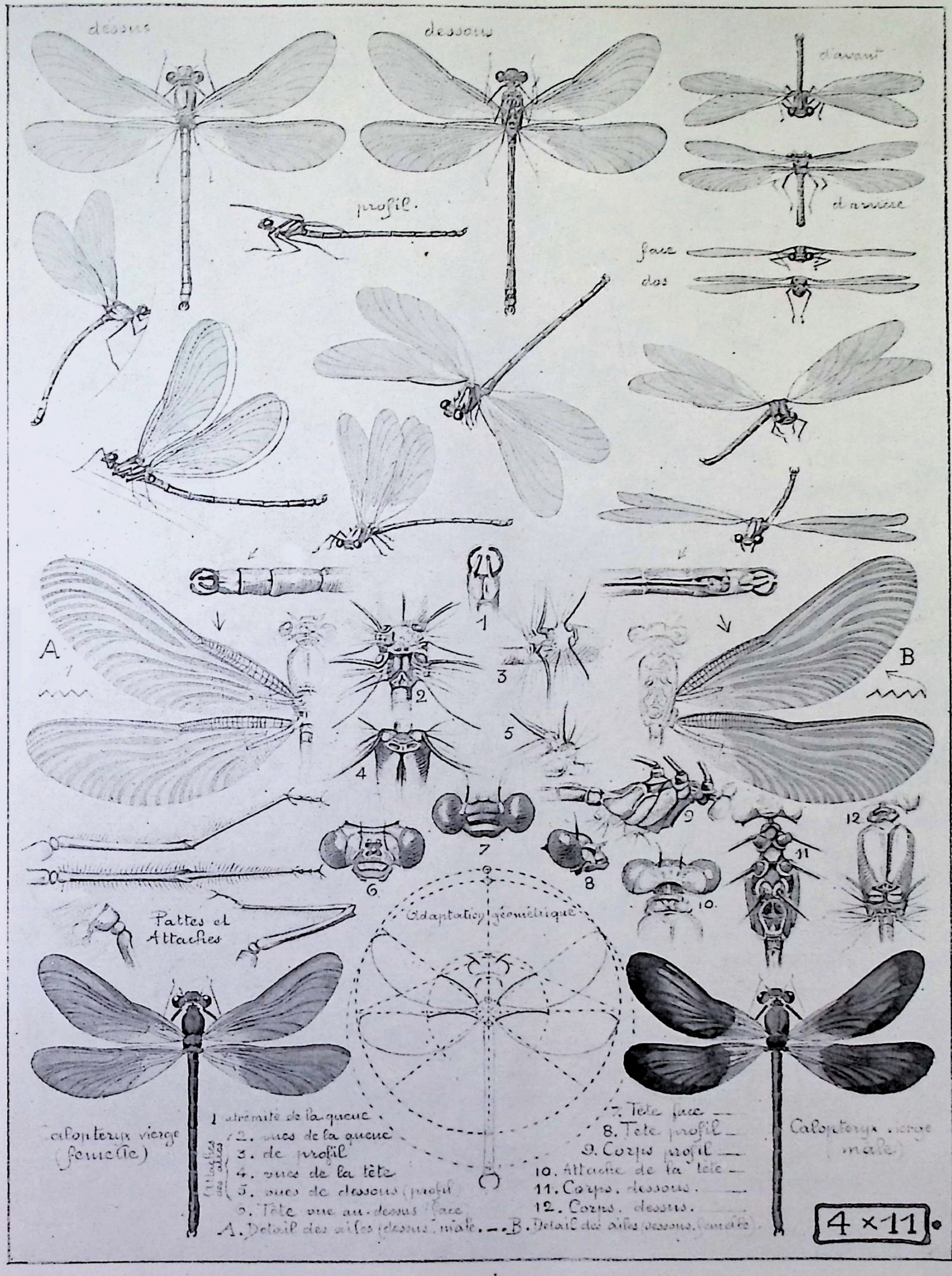
Le programme imposé cette fois-ci était assez important, sinon par la dimension des dessins, au moins par la variété des motifs demandés et aussi par l'étude d'après nature qui devait les accompagner, pour intéresser de nombreux concurrents. En effet, il était demandé trois adaptations différentes et une étude complète d'après nature de la libellule, les trois applications exigeant des interprétations très opposées en passant de la boucle de ceinture en métal et émail à la dentelle, et de celle-ci au pochoir. Rien ne peut être plus instructif que de tels exercices pour montrer le sens décoratif d'un artiste et sa compréhension des différentes matières. Mais aussi il est bien rare que l'une d'elles ne convienne pas spécialement à tel ou tel tempérament, et que l'une ou l'autre des compositions ne se ressente de cette préférence.

Quant au dessin d'étude, il indique surtout le sens de la précision, qui n'est cependant pas l'unique qualité indispensable à un véritable artiste. Je me figure volontiers que c'est quelquefois le contraire, et que tel dessin qui ferait la gloire d'un ouvrage d'histoire naturelle n'indique pas absolument que l'emploi qui en sera fait sera très artistique ; on peut voir en revanche d'admirables travaux suggérés par de simples croquis bien faits. Sans doute, la connaissance plus complète de l'objet naturel donne plus de sécurité dans l'emploi de sa forme, mais aussi moins de fantaisie. A ce propos, qu'il me soit permis de m'élever contre les détails recueillis à la loupe ou au microscope et que nos yeux ne sauraient connaître autrement. Quel peut être leur intérêt puisque, à part les naturalistes, personne n'en a le soupçon ? Leur emploi à grande échelle dans les travaux d'art décoratif ne peut, pour cette raison, engendrer que des monstres répugnants. Aussi je trouve qu'en général, les études présentées à notre concours sont plutôt trop précises trop abondantes en détails grossis que pas assez.

Mais les aspects d'à-plats ne sauraient non plus nous suffire et les modelés des masses doivent être soigneusement relevés.

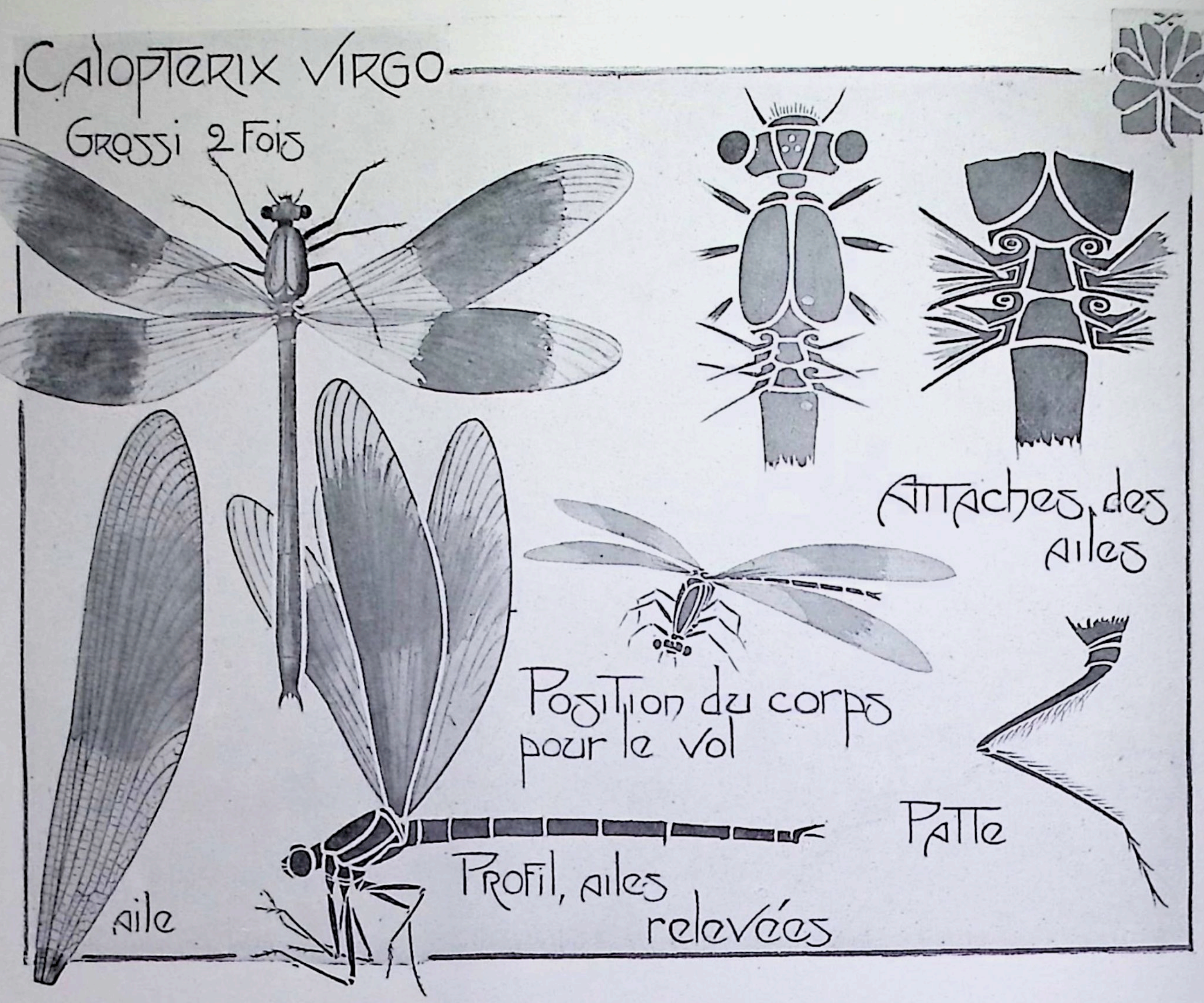


Mlle OLGA SLOM — 1er Prix



1er *Prix* Mlle OLGA SLOM

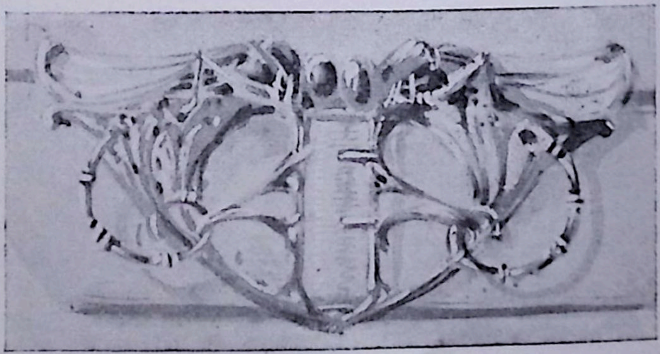
Ces considérations ont décidé le Jury à décerner la première récompense au travail de Mlle Olga Slom, travail dont la tenue d'ensemble a paru la plus complète. La feuille



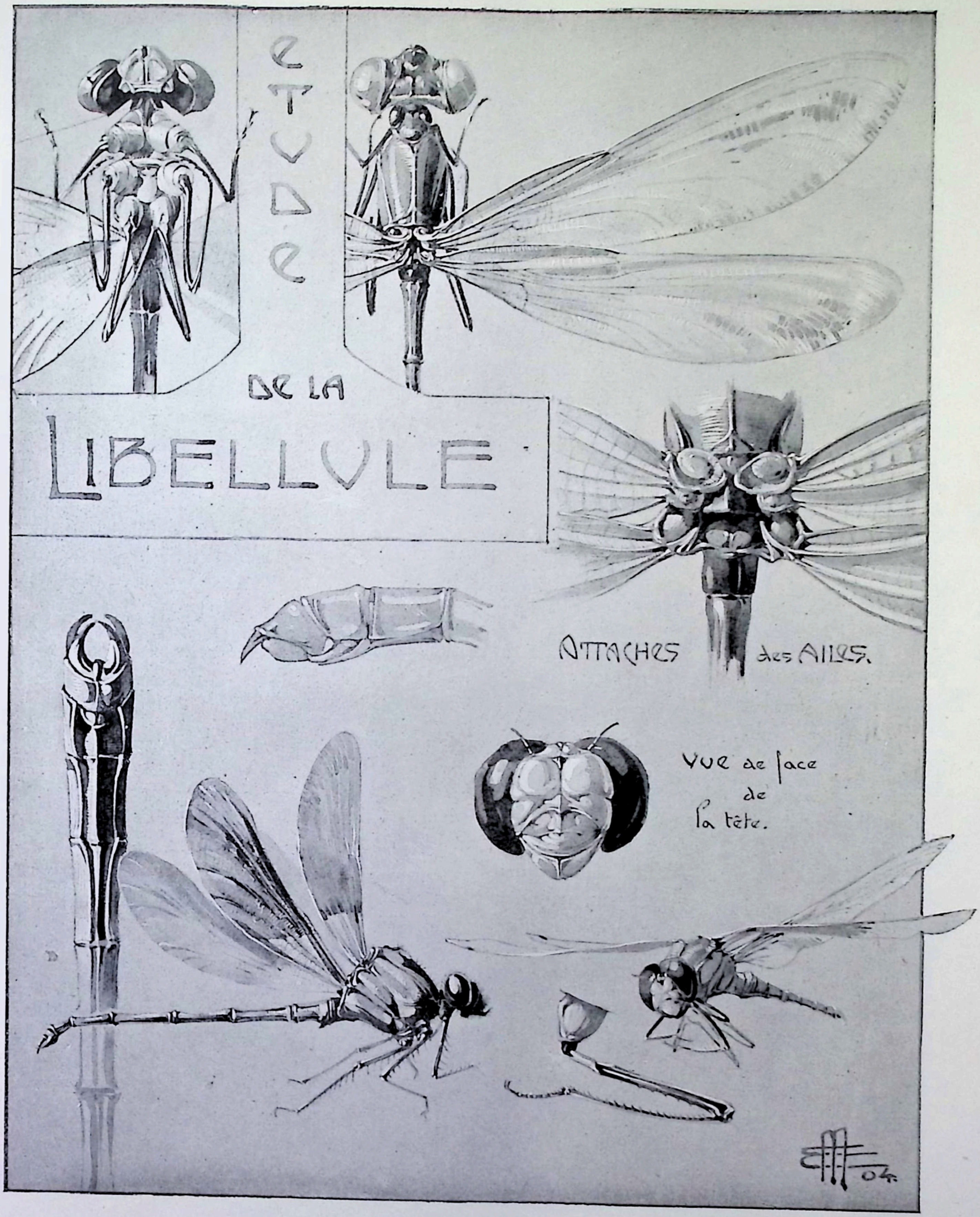
ANDRÉ HERPIN — *2e Prix*

d'études est plutôt trop abondante que pas assez, mais on y trouve à l'échelle naturelle des aspects très vrais de l'insecte mâle et de sa femelle; le tracé géométrique central, si utile comme analyse et compréhension d'ensemble, fait défaut à tous les autres envois. Les applications décoratives ne le cèdent en rien à la feuille précédente. La boucle de ceinture est charmante, claire, riche, nettement composée; elle serait absolument parfaite si le bord de métal était un peu plus léger d'aspect, soit par des à-jours, soit par quelques détails venant en couper légèrement la forme continue. La dentelle est également très intéressante et surtout légère, comme doit l'être un objet de ce genre; elle présente de plus la qualité de mettre en évidence le motif imposé, ce que n'ont pas su faire tous les autres concurrents. Les pochoirs sont bien, encore qu'un peu simplets; leur couleur en a empêché une bonne gravure, mais le plus grand est très bien composé.

Le deuxième prix a été attribué à M. André Herpin, surtout pour les trois compositions qui sont, en général, d'une très grande franchise. La feuille d'études est la partie faible de l'envoi, car le modelé n'y joue qu'un rôle peu important, mais le pochoir, dont la reproduction ne donne pas les valeurs exactes, est d'un grand caractère, bien que les insectes dont les corps forment un triangle curviligne présentent



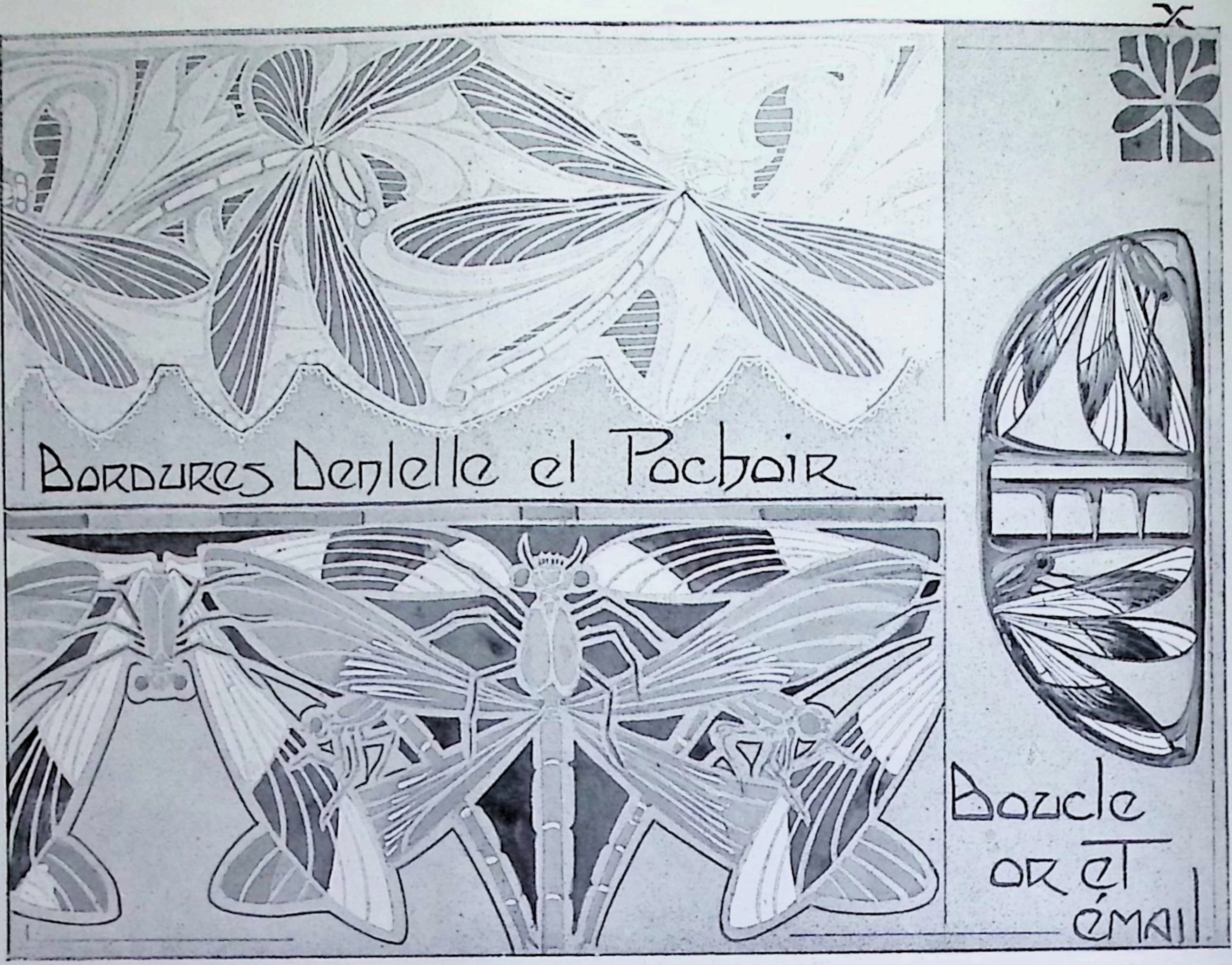
MÉHEUT — *3e Prix*



MÉHEUT

3e Prix

quelque confusion. La boucle de ceinture en or, émaux bleus, verts et blancs, est remarquable de parti pris simple et franc. La bordure de dentelle est pleine de grandes qualités et serait tout à fait bien si les ornements des fonds étaient moins grands d'échelle.



ANDRÉ HERPIN 2e Prix

Enfin, M. Méheut a obtenu le troisième prix principalement pour sa planche d'études exécutée d'une façon absolument supérieure, si ce n'est d'une échelle un peu grande.

Très bonne aussi sa boucle de ceinture, qu'une exécution un peu lourde, surtout dans les ailes des insectes, dépare un peu, mais dont la donnée gagnerait beaucoup à l'exécution. Sa bande de dentelle présente le tort de former un motif isolé sans raccord possible.

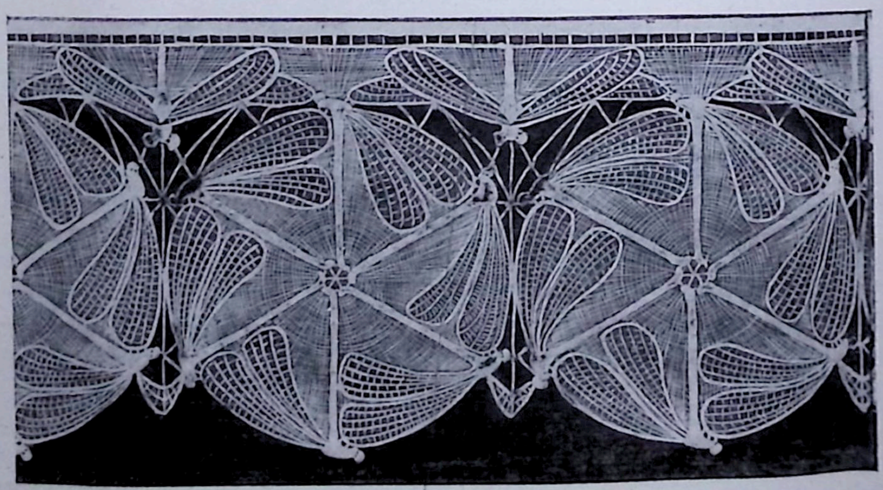
Nous pouvons mentionner l'envoi de M. Sezille, dont la dentelle est fort ingénieuse, encore que les six rayons des cercles formés par les corps des libellules soient un peu trop apparents. Le pochoir, avec des qualités, offre une certaine dureté.

Mlle Brudo nous donne une jolie feuille d'applications que la gravure n'a pu reproduire convenablement.

A signaler la boucle de ceinture et la dentelle, dont le bord extérieur aurait gagné à plus de légèreté.

M. Cauvy nous envoie aussi trois intéressantes boucles de ceinture et un pochoir que la reproduction n'a pu rendre.

E. G.



SÉZILLE Mention



ÉMAUX

DE GRANDHOMME



Un Maître Femme

MADEMOISELLE BRESLAU

Au cours des deux volumes de son *Journal*, cette pauvre Bashkirtseff nous apparaît à la fois bien touchante et bien vaine. Certes, elle aurait pu figurer, à titre d'éloquent exemple, dans cette enquête récemment réalisée par une Revue sur le compte des *enfants prodiges*, et de la finale résultante de leur dons. Elle fut l'une d'entre eux, avec de leurs séductions et de leurs travers. Sa triste fin diminue ceux-ci au profit de ceux-là. Paix à sa cendre diaprée et troublée!

Bien différente dut être l'enfance de la grave, de la grande artiste à laquelle je veux consacrer cet *Essai*. Et, pourtant, de bonne heure, la renommée effleurait, assurait ce nom de Breslau, dans lequel la vibrante mémorialiste que je citais plus haut entendait comme un accord *puissant, sonore et calme*. Mais une renommée en harmonie avec de si sûres espérances.

Oui, sonore, calme et puissant; la justesse de ces expressions et leur justice parlent en faveur de celle qui les formula dans son équité inquiète, la jeune et brillante mondaine ambitieuse de dévorer toute une carrière d'art avec une rapidité de lièvre; tandis que sa prudente et patiente compagne en parcourt lentement, sagement, vaillamment les stages successifs et consécutivement victorieux.

Ce sont ces stages sur lesquels il nous est permis, grâce à l'Exposition dont l'initiative fait, une fois de plus, grand honneur à M. Georges Petit, de donner aujourd'hui un coup d'œil d'ensemble, surprenant même pour ceux qui, comme nous, ont suivi depuis des années avec un intérêt attentif l'œuvre du peintre. Que dis-je? surprenant même, j'en suis sûr, pour le peintre en personne. Car, pour les artistes dignes de ce nom, j'entends ceux qui ont la modestie et la fierté qu'il faut, c'est une surprise que l'effet produit par la réunion de leurs œuvres. Et cette surprise a quelque chose de vainqueur et de consolant comme le regard que le philosophe vieilli affirme être celui d'un homme qui a serré ses richesses ailleurs que dans le coffre sur lequel le voleur s'acharne.

Certes Mlle Breslau pourra le jeter sur elle-même, ce regard-là, quand le temps injurieux, aura, dans beaucoup d'années, fait d'elle un vieux maître vénérable. Car des mains de ce vieux maître se seront effeuillées beaucoup de ces feuilles précieuses sur lesquelles elle aura inscrit l'histoire de bien des âmes. Et au-dessous de cette récolte vitale et pensive, l'avenir pourra inscrire le joli vers :

Voici des fruits, des fleurs, des feuilles et des branches...



Davison

Et ce sera la moisson de notre *Maître Femme.*

Cette moisson, nous y reviendrons tout à l'heure. Mais je voudrais, auparavant, encore insister sur le rapprochement ébauché plus haut, et qui nous donne sur la vertu de l'émulation des renseignements bien instructifs.

Dans le second volume de ce journal de Bashkirtseff, le nom de Breslau est imprimé plus de trente fois; je les ai comptées, et j'ai dû en omettre. Il revient comme une hantise, une obsession, le spectre réel qu'il faudrait vaincre, l'être représentatif du mérite qu'on voudrait pour soi, cet être qui existe pour beaucoup d'entre nous, si ce n'est pour chacun, et que les circonstances dotent du pouvoir de nous faire réaliser ce que nous contenons de meilleur, et dont peut-être, sans lui, l'éclosion eût été moindre.

Je cite :

« Breslau a reçu beaucoup de compliments. — Comme cette Breslau dessine bien... C'est cette canaille de Breslau qui m'inquiète. Elle est admirablement organisée, et je vous assure qu'elle percera. — Cette canaille de Breslau a fait une composition; quand on sait faire une chose comme ça, on sera un grand artiste. — Vous devinez, n'est-ce pas? Je suis jalouse. C'est bon, parce que cela me poussera. — Naturellement, Breslau a un succès énorme; c'est qu'elle dessine bien. — Breslau aura des couronnes. — Breslau est ma préoccupation constante, et je ne donne pas une touche sans me demander comment elle ferait. — Je n'ose rien demander de peur de m'entendre dire ce que Breslau est en train de faire. — A côté de Breslau, je me fais l'effet d'une boîte de carton mince et cassante, à côté d'une cassette en chêne massif richement sculptée. — L'heureuse Breslau; oui, vraiment heureuse, et je donnerais, pour l'être autant qu'elle, tout ce qu'on appelle mes *bonheurs*. — Cette fameuse *volonté* de Breslau. — Dieu a été bon en permettant que je ne sois pas tout à fait tuée par Breslau, au moins pour aujourd'hui. — Je ne suis pas favorisée comme Breslau qui vit dans un petit cercle artistique, et où chaque parole, chaque pas rapportent quelque chose à l'étude... le



Carriès

soir, par exemple, que Breslau emploie à dessiner, à composer. — Ce n'est pas qu'elle soit très intéressante comme eût été Breslau, par exemple... etc..., etc. », car cette interminable ritournelle se lamente indéfiniment, s'enfle ou s'apaise, s'accuse ou s'efface, à travers cinq cents pages, comme le leit-motiv de la rivalité stimulante et efficace.

Tout cela est loin aujourd'hui. La dernière page du journal de Marie Bashkirtseff est datée de 84. Au départ différemment frémissant des deux jeunes filles de si dissemblable allure, on peut appliquer le vers mystérieux :

J'ajoute un post-scriptum après vingt ans... j'écoute...
Etes-vous toujours là ? Vous êtes mort sans doute...

Hélas! oui, c'est la tragique et muette

réponse de la frissonnante Marie. Et pourtant elle sort de l'ombre, à mon appel, pour apporter, en ces lignes, citées par moi, à la rivale enviée de naguère, l'hommage posthume et continué d'une admiration fidèle, désormais dépouilée de toute compétition terrestre, et magnifiquement justifiée aujourd'hui par ce que nous donne à juger d'elle la compagne qui l'inspira.



Madame de Brantes

Avant de parler de la saisissante réunion de ces œuvres, exposées au nombre d'une centaine environ, dans les Galeries Georges Petit, par Mlle Breslau, je veux citer d'elle un trait de caractère qui s'accorde avec ce que je disais plus haut sur son dédain de la vaine gloire. Comme je lui demandais, à la veille d'écrire ces lignes, et pour les documenter, quelques-unes des innombrables coupures de journaux où, depuis vingt ans, sa renommée a préludé, puis s'est accentuée en variations incessantes, elle me fit cette simple réponse : « J'avais quelques liasses de ces coupures ; mais *lors de mon dernier déménagement, tout cela a disparu*... » Ce mot me plaît infiniment. Oui, ces jugements superficiels « sans grande bonne foi plutôt », comme disait le pauvre Verlaine, tout cela disparaît au cours des haltes successives et de plus en plus réfléchies de l'existence. Il n'en reste que l'appréciation de certains esprits lumineux qui nous ont surtout, et plus encore, honoré s'ils ont daigné mettre un peu de leur sentiment dans le jugement de leur pensée.

Parmi ceux qui en agirent ainsi à l'égard de Mlle Breslau, je citerai MM. André Chevrillon et Emile Hovelacque. Ecoutons-les :

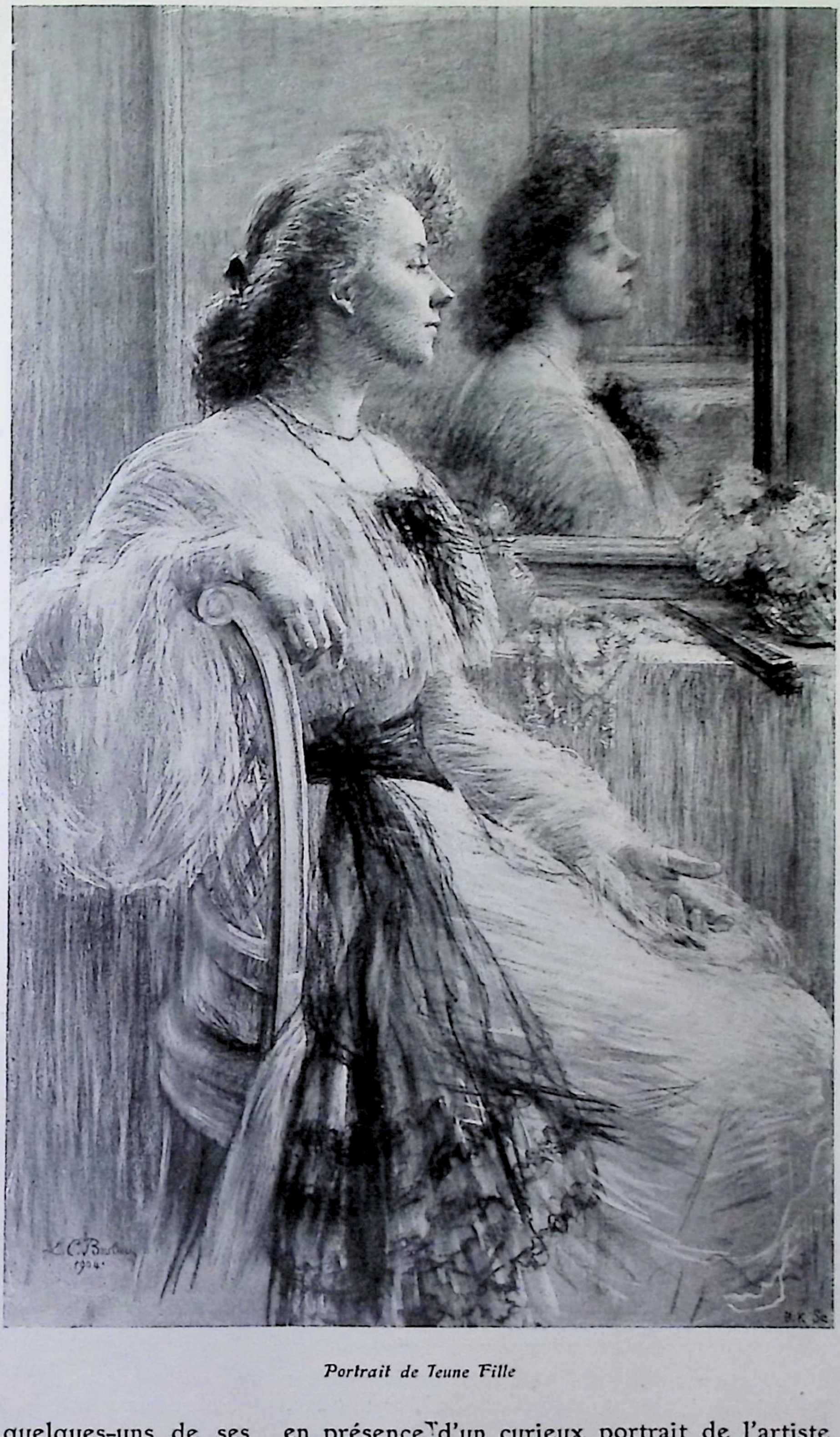
« Même sens psychologique chez Mlle Breslau, qui s'attache surtout à des physionomies de femmes et d'enfants. On aime à s'arrêter devant ce talent sérieux et sain, épris de fraîcheur et de force, de bonté et de finesse, plein de sentiment et dépourvu de sentimentalité ; on admire ce métier sincère et droit, appliqué au modelé complet et scrupuleux, à la représentation de tout le dehors physique qui se moule sur la vie intérieure. C'est un art tout de réflexion et de conscience, qui se refuse à escamoter les difficultés, et que l'œil français n'apprécie pas assez à sa haute valeur, accoutumé qu'il est à la prestesse légère, à la virtuosité brillante. Mlle Breslau est notre premier peintre-femme, au moins pour le portrait, la seule, peut-être, qui ne soit pas la réplique d'un talent masculin. Dans le pastel, sa tendresse,

son intelligence sympathique et prime-sautière de femme trouvent leur emploi. Rien de plus doucement reposé et intime, rien de plus amical, que ses groupes de jeunes filles aux délicates et légères nuances de fleurs, d'une grâce si paisible et mesurée. Ses études d'enfant sont souvent des chefs-d'œuvre d'arrangement, de facture simple et sûre, réussissant à exprimer la jeune vie avec son éclat contenu, sa force réticente, sa fraîcheur presque végétale et le calme de son épanouissement inachevé. »

Ce passage est de ceux qu'on peut s'enorgueillir d'avoir inspirés. Celle qui eut cet honneur a bien fait d'égarer tout le reste dans un déménagement. Le fragment suffit. Ce serait inutile d'en citer d'autres. Il contient tout, et peut servir d'épigraphe à cette œuvre *paisible* et *mesurée*, comme il pourra, quelque jour, dans très longtemps, servir d'épitaphe à celle qui devra reposer doucement, ayant réalisé ce calme rêve.

Essayons pourtant, à notre tour, quelques modulations sur la collection aujourd'hui exposée, et l'artiste à qui nous en sommes redevables. Et tout d'abord, ne semble-t-il pas qu'on retrouve dans les yeux de quelques-uns de ses modèles, comme un reflet de son pays d'origine, pur et puissant, avec ses candeurs et ses azurs? Mlle Breslau est originaire de Zurich.

« Comme elle descend bien de ses montagnes! » formulait un jour, d'une de ces boutades qui lui sont familières, le Maître Degas, en présence d'un curieux portrait de l'artiste peinte par elle-même. Certes! il est significatif, ce portrait fourré et rébarbatif, avec son froncement de sourcils qui semble s'adresser à la



Portrait de Jeune Fille

mièvrerie, à l'afféterie, au colifichet, à tout ce qu'il y a de faux dans ce qu'on appelle aujourd'hui l'art, et qui n'en est la plupart du temps qu'une contrefaçon insipide. Oui, vraiment, quelque chose de limpide et de reposant, comme en l'atmosphère des pays d'altitude, se respire dans la salle honnête et quiète où vivent si doucement leur vie de saine esthétique, parmi des fleurs pensives et de sensibles animaux, quelques hommes réfléchis, des jeunes femmes, des dames plus âgées, et surtout de ces enfants *vraiment enfants*, dont Louise-Catherine Breslau s'affirme chaque jour comme le traducteur incomparable. Tels sont les quelques thèmes à la fois simples et infinis, autour desquels s'exerce une maîtrise assez sûre d'elle-même pour ne pas se montrer virtuose. Pas d'escamotage ni de prestidigitation; pas de faux chic, ni même de vrai; enfin! Pas d'élégances de couturier, ni de grâces de mannequin; mais tout cela sans affectation inverse, qui ne vaudrait pas mieux. Non; seulement une recherche plus sensible que visible de l'atour qui révèle un moi, de l'accessoire qui le complète ou commente. Cet atour qui, s'il est dans le goût du peintre, sera simple et charmant, pourra bien aussi revêtir la forme d'un chapeau bizarre, si ce détail doit nous en dire plus long sur la tête qu'il coiffe que tout un traité de physiognomonie.



Portrait de Jeune Garçon

Mais, je le répète, quand le goût du peintre et celui du modèle se peuvent concilier, que de résultantes heureuses! J'en veux pour preuve, entre beaucoup, cet attachant portrait de Mme Victor Klotz, œuvre d'une tenue si parfaite, d'une si satisfaisante harmonie.

Parfois même, l'artiste va plus loin dans le choix du détail, et nous la suivons avec joie, car une sûre prescience de ce que Carlyle appelait la philosophie des habits l'empêche de nous induire en erreur. C'est ainsi que, dans cet admirable portrait de Mme de Brantes, qui demeurera l'une des œuvres les plus savoureuses de Mlle Breslau, le peintre a considéré son modèle comme un personnage à mitaines. C'était vrai; lui-même s'en est rendu compte. Et l'aimable dame, qui prenait parfois des gants pour parler des choses, prendra



Rocking

désormais des mitaines; ce sera tout bénéfice puisqu'elles laisseront voir la moitié de ses mains charmantes.

C'est vraiment sans exagération qu'on peut nommer Perronneau à propos de ce pastel. L'œil disert, le nez docte, l'air fûté, le sourire rusé, toute cette grâce pateline et douillette sont d'une psychologie éminemment spirituelle.

Et pourtant, c'est dans les portraits d'enfants que ce don s'exerce avec, alors, une finesse plus attendrie.

> A chaque pas qu'il fait, l'enfant, derrière lui,
> Laisse plusieurs petits fantômes de lui-même...

disent deux vers subtils.

C'est une procession de ces gentils petits fantômes-là qui sourit ou soupire sur les parois de la Galerie de Sèze. Car tous les enfants ne sont pas gais, il s'en faut. Au contraire, il m'a souvent semblé, qu'en dépit des conscientes mélancolies ou des précises douleurs qui succèdent, l'enfance en a peut-être l'une des plus amères parts, dans l'impossibilité de faire entendre sa plainte à des gardiens distraits, des parents incompréhensifs. J'en veux pour preuve ce mot significatif d'un des modèles de ces toiles expressives. Celui-là serre dans ses bras le confident aimé de ses petites rancœurs, déjà, de ses puériles rancunes, un maigre roquet. Et il ajoute cette phrase typique : « J'aime

Tom, j'aime Dick, j'aime Médor... je n'aime pas les gens ! »

On ferait un livre des réflexions recueillies par Mlle Breslau de la bouche de ses jeunes modèles. Elle excelle à les faire parler, plutôt à les laisser parler pour en extraire le personnel secret de future individualité qu'il s'agit pour elle d'exprimer, à son tour, de reporter sur une surface. Mais aussi, comme elle y est experte ! Il y a en elle d'une Kate Greennaway, de proportions plus vastes, bien entendu, et de plus haute envergure; mais je veux dire, grâce à une sorte de transposition artiste d'amour maternel consacrant un célibat attendri à bien entendre, à mieux traduire ces prémices d'âmes.



Portrait

La récompense d'une si subtile application servie par d'exceptionnels moyens, une sincérité parfaite, un art consommé, c'est que nul, on peut l'affirmer, n'aura, comme Mlle Breslau, fixé « les yeux mortels dans leur splendeur entière... » (selon l'expression de Baudelaire) avec ce qui, prématurément parfois, en fait, « des miroirs obscurcis et plaintifs ».

Que d'immédiate beauté, que de future féminité dans ce portrait d'enfant, Béatrix de Clermont-Tonnerre ! Les yeux, deux fleurs de lin; les lèvres, un sourire de rose; et deux bras rondelets d'un potelé qui est déjà du modelé, comme le regard est déjà du rêve.

Quant à l'accessoire caractéristique et incessamment varié dont j'ai parlé, et qui sert au peintre à nous renseigner sur ceux qu'il déchiffre lui-même, c'est, auprès de ces gentils bonshommes, de ces véridiques fillettes, selon l'âge, une mappemonde, ballon sérieux et fixé; un ballon, mappemonde qui s'envole. Et puis, encore, lorsque l'accessoire se prend à vivre, des fleurs, des chiens, dont la grâce et le mystère s'allient suavement ou plaisamment, à ceux de leurs amis et maîtres. Mais ces fleurs, les panneaux qui nous les montrent isolées nous disent combien l'auteur les aime et qu'il sait ne pas les trahir; delphiniums d'azur intense, campanules de carmin mourant, giroflées de velours, zinnias de feu, roses de chair. Je ne sais que Fantin qui puisse donner cet air pensif à quelques *chromatelles* dans un vase. Ces bouquets, peints par des Maîtres qui n'en sont pas spécialistes, ont un éclat, j'allais dire un parfum, qui leur est propre. Tels sont ceux de Monticelli, de Manet, de Raffaelli.

Mme Lemaire, admirable peintre de fleurs, peint des figures comme des pétales; Mlle Breslau, attentif peintre de portraits, représente les fleurs comme des femmes. Deux procédés fort différents, tous deux justifiés par les œuvres.

Un mot encore des portraits d'hommes ; moins nombreux, non moins notables. J'en citerai trois d'artistes amis : le premier, une curieuse et fascinante effigie d'étudiant anglais, ancienne (datée de 80) et qui marque une phase dans la vie du peintre. C'est, en effet, après l'accomplissement de cette œuvre, qui décèle une maîtrise déjà, que celle qui s'y était révélée renonçait à toute fréquentation



Le Miroir

d'école. Quant au portrait de Carriès, ce sculpteur de génie dont la chaleureuse amitié est un des glorieux souvenirs de celle qui nous en transmet la ressemblance, c'est une page de l'art contemporain deux fois assurée de vivre. C'est le portrait définitif, et, je crois bien, unique, d'un Maître déjà illustre dont le nom ira grandissant. Un jour, sa ville natale, ou sa ville d'adoption députera vers l'atelier de Neuilly, ceux qui auront mission d'acquérir et de s'approprier ce souvenir inappréciable. Ainsi fit pour Carlyle, la ville de Glasgow, à l'égard de Whistler.

Un autre grand artiste, Maurice Lobre, Mlle Breslau, a mis de son art et de son amitié dans le portrait qu'elle nous en donne, ressemblant, c'est-à-dire portant sur son visage cette expression à la fois affable et rude qui donne tant de caractère à sa figure et de physionomie à son caractère.

Aux noms de tels confrères, de tels amis, j'en veux ajouter deux autres dont j'aimerais aussi voir les portraits dans l'œuvre du peintre. Ils diraient, ces deux portraits, l'estime ancienne et maintenue dont leurs deux illustres modèles honorent celle qui, je le répète, nous doit leur

image. J'ai nommé MM. Degas et Forain. L'éloge de tels hommes est rare, il vaut une couronne.

Et c'est celle dont je veux fleurir le seuil de cet article. J'y joins la guirlande de ce sonnet. Celle-là, plus modeste, étant mienne.

Nul n'a su comme elle, et, dans son art, Breslau,
Unir le passé mort et le présent fugace;
Celui-là qui renaît sous son doigté sagace,
Celui-ci qu'elle fixe, ainsi qu'un ciel sur l'eau.

Chacun de ses portraits vivra comme un tableau,
Etant portrait d'esprit, de nature ou de race;
Jamais l'arrangement n'en déplait ou n'agace,
Tenant de Saint-Quentin et de Fontainebleau.

Ses Maîtres, Perronneau, Latour, Vivien, Vigée,
L'aiment quand ils la voient en son travail plongée,
Sachant que peindre une âme exige tout un cœur.

Près des leurs, votre nom, Louise-Catherine
Demeurera gardé sous la claire vitrine
Où la mémoire inscrit ce qui reste vainqueur.

Comte Robert de Montesquiou.



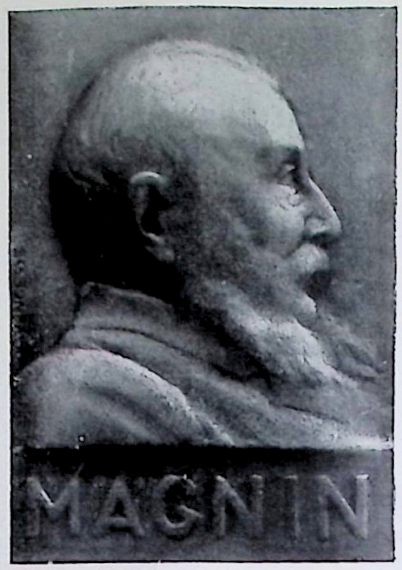
OVIDE YENCESSE

Médailleur

Le talent de M. Yencesse est fait de vérité, d'émotion et de goût. La médaille, conçue par lui, n'est pas une sèche allégorie plus ou moins subtilement exprimée, mais une pensée en action, un vivant petit tableau où des êtres évoluent dans une atmosphère propre. Ces qualités morales s'allient à une réelle science technique. Le médailleur, pour arriver à cet art simple et vrai, a fait de fortes études. Comme la plupart de ses confrères, M. Yencesse a été formé par Hubert Ponscarme. A son exemple, il veut qu'il y ait harmonie entre le cadre et le sujet; il s'efforce de modeler sans dureté, dans la lumière, afin que l'œuvre soit comme baignée dans une atmosphère qui manque souvent aux médailles, par d'autres côtés si parfaites, des graveurs des XVII[e] et XVIII[e] siècles, et toujours à celles des graveurs de la première moitié du XIX[e] siècle. Mais l'enseignement de Hubert Ponscarme, qui embrasse une période de plus de trente années, a, comme son œuvre lui-même, subi certaines évolutions. Ovide Yencesse appartient à la presque dernière série des élèves formés par le maître, alors que celui-ci, poussant à leur extrême conséquence ses idées sur le modelé, implante dans le domaine de la médaille les théories impressionnistes et entend faire jouer le premier rôle à la lumière courant sur la saillie minime, réduite à rien. Nobles recherches, légitimées par des réalisations inoubliables, mais exemples dangereux pour les élèves qui, moins probes ou plus pressés, seront tentés d'esquiver la difficulté en se contentant d'un modèle flou qui pourra satisfaire l'œil, mais d'où seront absentes ces particularités imperceptibles, mais nécessaires, dont Hubert Ponscarme mettait des mois à trouver, à exprimer la synthèse.

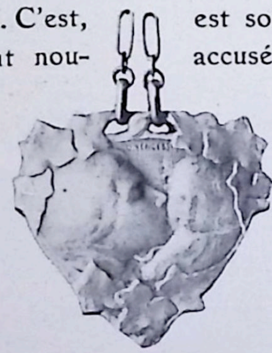


M. Yencesse ne s'est pas laissé tenter par cet à peu près. Esprit foncièrement honnête, s'il a adopté les théories de son maître, c'est avec toutes leurs conséquences : sincérité et labeur soutenu. Quoique, pour lui, comme pour tant d'autres, la vie avait été quelquefois rude, il s'est gardé de toute réalisation hâtive, tenant pour précieux et consolants les



exemples de patience que lui donnait Hubert Ponscarme. Cette honnêteté a eu sa récompense, il a connu tôt le succès et la sincérité de ses travaux fait prévoir qu'il sera durable.

Ovide Yencesse est natif de cette Bourgogne qui a donné à la France, depuis le moyen âge, tant d'artistes et de littérateurs au talent sain et vigoureux. Comme son compatriote Alphonse Legros, il a une vision large de la nature et de ceux qui la peuplent. En Bourgogne, la lutte avec la terre étant moins âpre qu'ailleurs, le terrien n'est point l'être retors et trivial d'autres provinces, mais un gaillard solide au visage franc. Yencesse a senti le parti neuf que l'on pouvait tirer d'un tel modèle. Aussi, la vie paysanne a-t-elle une large place dans ses compositions. C'est, dans l'art de la médaille, un appoint nouveau et d'autant plus fécond que le sujet est neuf et indemme de toute interprétation traditionnelle.



M. Ovide Yencesse est né à Dijon, le 3 février 1869. Ouvrier orfèvre, et élève sculpteur à l'école des Beaux-Arts de Dijon, il a parfait ses études à Paris, sous la triple direction du regretté Ponscarme et de MM. Thomas et Levillain.

J'ai dit quelle a été sur lui l'influence de Ponscarme. M. Thomas, j'imagine, l'a initié aux difficultés de l'art statuaire, à cette technique probe, scrupuleuse, mais un peu surannée qui est peut-être un exercice salutaire pour un débutant toujours impatient. Enfin, M. Levillain n'a pu que lui confier le secret des compositions à la fois élégantes et sévères qui sont la caractéristique de son talent. C'est, fort de cette triple initiation, que M. Yencesse aborda l'épreuve des Salons, où il débuta en 1893.

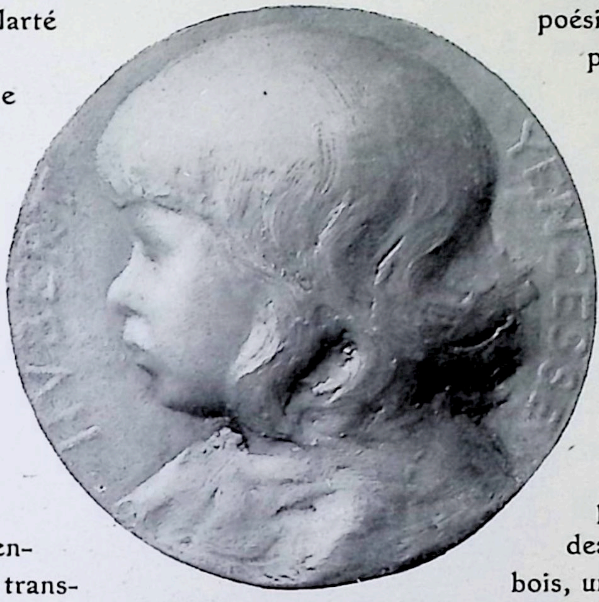
M. Yencesse est alors un médailleur préoccupé surtout de rendre avec vérité la physionomie de ses modèles. Le médaillon de Claude Vachet, qui est daté de 1892, précise, pour cette époque, les ambitions de l'artiste. On se trouve en présence d'une solide figure paysanne, aux traits accusés, surgissant d'un col ouvert mal amidonné. M. Yencesse s'attache à rendre tout cela avec une touchante franchise. Le contour de la tête est soigneusement indiqué, les rides sont accusées, et les détails de toilette eux-mêmes sont d'une documentation précise. Modelé parfait : l'air circule, la figure vit. Cette figure paysanne fait songer à Holbein et aux Lenain. Le maître allemand n'examinait pas avec plus de soin les physionomies des patriciens qui l'honoraient de leur confiance ; les Lenain n'exprimaient pas mieux la condition des personnages qui animaient leurs compositions.

Mais la confiance vient à Yencesse. L'observateur scrupuleux, le bas-reliefeur savant veut s'attaquer à des scènes où il affirmera son entente de la composition Le Salon de 1896 montre un *Baptême de Clovis*, présenté sous forme de

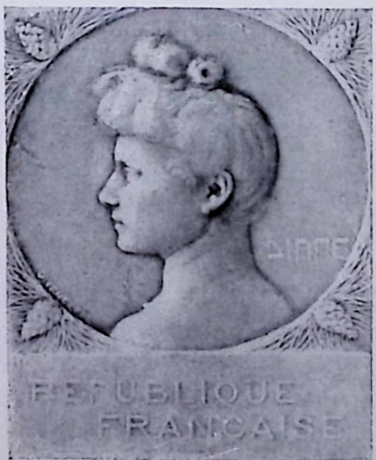




plaquette, qui dénote la volonté d'obtenir certains effets au moyen de la collaboration du modelé et de la lumière. La scène est symétriquement disposée : au milieu Clovis, à droite saint Rémy, à gauche Clotilde. Les figures allongées, qui ont la gravité de la statuaire de la cathédrale de Chartres et de Notre-Dame de Corbeil, accrochent la lumière de telle façon qu'une lueur surnaturelle semble partir de la colombe symbolique, qui domine la scène et irradier sa clarté sur les personnages.



En 1897, un portrait de Spuller et une plaquette de première communion, où les moyens employés dans le *Baptême de Clovis* pour permettre à la lumière de jouer un rôle, de donner une « impression », sont de nouveau utilisés et perfectionnés, font obtenir à Ovide Yencesse une mention honorable qui se transforme, en 1898, en médaille de troisième classe et, en 1902, en médaille de deuxième classe. Récompense méritée, car le jury se trouve en présence de ces envois extrêmement remarquables : *Portrait d'Hubert Ponscarme*, *Manette et Minette*, *Le Beurre*. Cependant cette récompense peut être considérée comme tardive, le Jury de l'Exposition Universelle de 1900 n'a-t-il pas déjà décerné à Ovide Yencesse, une médaille d'or, et l'Etat remis à l'artiste la croix de chevalier de la Légion d'honneur ?



Maintenant que j'ai expliqué la formation artistique de M. Yencesse, noté ses tendances, ses aspirations, constaté les encouragements qu'il a reçus, je suis plus libre pour substituer à l'énumération chronologique, des appréciations motivées sur les diverses catégories d'œuvres qu'il a produites.

Je place en première ligne la série de médailles et de plaquettes où il a retracé des scènes de la vie rustique. C'est, je l'ai dit, un apport nouveau dans la médaille, et répondant à merveille aux aspirations de l'artiste qui sut donner un intérêt certain, émouvant, à des types en apparence vulgaires et exprimer sans mièvrerie et sans recourir à l'anecdote, la poésie de leur vie. Les trois plaquettes de paysannes bourguignonnes exposées au Salon de 1899, furent un coup de maître. Il s'agit de pauvres vieilles, encore solides de corps, quoique courbées ; plus faibles d'esprit à ce qu'il semble. *Pierrette la Pauvre*, la mieux portante, la plus gaie sous ses bandeaux blancs, revient du bois, un fagot sous le bras. — *Virginie la Sage*, au front fuyant, au nez et au menton pointus, une canne à béquille à la main droite, le paroissien sous le bras gauche, se profile sur un mur de chapelle décoré d'ogives trilobées ; le visage neutre, les traits durs et volontaires disent la vieille peu charitable en dépit de sa piété — à vrai dire, fut-on, naguère, charitable pour elle ? — La troisième, *Annette la Folle*, présente une vieille femme mi-aveugle, appuyée sur une branche coupée — appui et guide aussi. Elle est entourée de chats, compagnons fidèles qui, voluptueusement, se frottent contre son tablier. Ce sont là trois types aussi inévitables dans une agglomération villageoise que les poules qui picorent sur la



route et que le chien qui aboie au loin, dans la solitude de l'après-midi, alors que le village est dépeuplé, tout le monde étant parti aux champs. Ces trois vieilles sont restées dans la mémoire de ceux qui fréquentent les expositions. Ils ont pu oublier le nom de Yencesse, mais ces trois figures dont l'artiste a su faire des types inoubliables demeurent fidèlement en leur mémoire.

On peut rapprocher de ces plaquettes, celle intitulée *Le Beurre*. C'est une vigoureuse étude de paysanne, jupon court, jupe relevée, fichu couvrant la tête, occupée à baratter le lait. M. Yencesse a, comme toujours, donné du caractère à cette figure forcément fruste. Elle se présente même agréablement dans le rectangle d'une plaquette haute et étroite; les reliefs verticaux de la paysanne et de la baratte sont heureusement reliés, et adoucis par le mouvement très juste, de l'avant-bras de la baratteuse. Enfin, je ne saurais omettre de mentionner ici le *Semeur*, au geste large, profilé sur la plaine infinie, que motive le revers de la médaille du sénateur Edme Piot, l'apôtre de la repopulation, un digne homme qu'une physionomie ouverte et franche rend sympathique.



Quoique la jolie composition *Manette et Minette*, commandée par M. Roger Marx pour le compte de la Société des Amis de la Médaille, se rattache peut-être à la vie intime de l'artiste et représente — la fillette — une des jolies enfants qui l'entourent, il faut, je crois, la placer dans la série paysanne. Elle en a la poésie simple. *Manette et Minette*, deux petits tableaux dignes de Chardin, fixés à l'avers et au revers d'une médaille. Manette est une vieille proprette, la bonne grand'-mère des contes de fées, assise auprès de l'âtre dans un de ces accueillants fauteuils à bras dont la menuiserie fine est la fierté des logis rustiques. Elle tricotte au bruit de l'eau qui chante et du chat qui ronronne. — Minette est une fillette qui grandit, aux robes toujours courtes laissant voir la jambe fine. Un chat qu'elle caresse est dans ses bras, deux autres attendent leur tour de cajolerie près de la cheminée qui supporte un vase garni de géranium-lierre. Tout cela de belle tenue, sans inutile préciosité, ni ce côté couverture de romance qui entraîne certains artistes à déparer une idée ingénieuse, à vulgariser une sensation délicate.

Les médailles et plaquettes religieuses mode-

lées par Ovide Yencesse ont d'identiques qualités de simplicité et d'émotion, car la vision nette de l'artiste l'éloigne de toute subtilité et de tout symbole spécieux. J'imagine qu'en modelant sa médaille de première communion, cette scène où une fillette reçoit si gentiment l'hostie, M. Yencesse a pensé aux siens. Il n'est pas encore assez distrait par les mille choses de Paris pour oublier les cérémonies chères aux campagnes lointaines, ces fêtes si gaies sous le clair soleil, alors que les arbres sont en fleurs, que les bleuets sont bleus et les roses sont roses. Le sacrement du baptême, celui de la première communion resteront longtemps encore en faveur. N'est-ce pas un prétexte à toilette? Et l'enfant est si jolie en blanc! C'est cela qu'exprime à merveille Yencesse. La communiante est naturelle, elle accomplit l'acte simplement; le prêtre ne semble pas méditer sur l'Apocalypse. L'œuvre n'en est que plus émue, plus pieuse.

Dans les médailles purement officielles, M. Yencesse a tenu à maintenir le parti pris réaliste dont il a tiré d'ailleurs un si bon parti. Là encore, il a banni la convention, l'allégorie, et a instauré en place la chose vue. Pour une médaille contre le *Braconnage*, commandée par le ministère de l'Agriculture, et dont le revers, digne encore de Chardin, présente un nid soutenu par une branche de chêne, un chevreuil assassiné et quelques autres attributs inspirés par les hôtes des bois et des étangs il a présenté, pour l'avers, sous les traits de Diane, un buste de femme au profil plus gracieux que noble, au chignon relevé à la mode du jour, qui est le portrait véridique d'une personne qu'on peut, j'imagine, rencontrer d'un instant à l'autre. Certains trouveront que M. Yencesse a été ici un peu loin, et que, pour des types symboliques comme celui de Diane ou de la République, une beauté conventionnelle serait préférable.



Il y a des raisons pour et contre. Pour ce qui est de moi, je prends trop plaisir aux recherches de M. Yencesse pour le chicaner sur l'opportunité ou la non opportunité d'effigies véridiques ou conventionnelles. Peut-être pourrait-on objecter toutefois qu'un type impersonnel satisfait tout le monde, tandis qu'une physionomie bien définie séduit celui-ci et éloigne celui-là. Ah! si la politique se résumait seulement en des préférences esthétiques!

Si M. Yencesse a le souci du réel dans l'allégorie, à plus forte raison lorsqu'il s'agit d'exécuter un portrait. Il a été dit avec quel soin, dans son *Claude Vachet*, il avait étudié la physionomie de son modèle. On constate le même scrupule lorsqu'il s'agit d'un portrait d'homme d'Etat ou d'artistes. Son *Spuller*, son *Magnin*, son *Ponscarme* sont d'une saisissante vérité. Cette traduction fidèle de la physionomie ne s'arrête pas au reste à la ressemblance extérieure; la physionomie morale est également très compréhensivement exprimée par M. Yencesse. Je n'en veux pour preuve que le portrait de M. Magnin, dont le front haut, l'œil vif, le sourire fin expliquent le succès, et comme homme d'Etat, et comme financier.



Il résulte de ces constatations que M. Yencesse est à même, autant qu'un autre, beaucoup mieux même que de plus ambitieux, de fixer « l'héroïsme » de certaines âmes. On lui doit, par exemple, un *Berlioz* (1) et un *Wagner* saisissants. L'ardeur combative du premier, et, aussi, toutes ses rancœurs sont admirablement exprimées par cette figure maigre, ce nez en bec d'aigle, ces yeux aux paupières lourdes qui ont dû laisser échapper bien des larmes, cette bouche crispée qui a maudit; le second, au contraire, est représenté dans l'épanouissement de sa gloire. La tête nonchalemment appuyée sur un coussin, il est tout à son inspiration. Certes, parmi les traits de cette figure géniale, il y a bien un pli mauvais, un sillon de rancune, mais c'est chose qui dort. Le grand musicien est, pour l'instant, trop pris par l'inspiration, le plaisir de créer, pour accepter la domination de ces heures d'angoisse qui tourmentèrent notre Berlioz. En contraste, voici une petite médaille dédiée à Pie X. Tout est quiétude, sérénité, dans cette effigie d'Italien aux grands yeux tranquilles.

Ovide Yencesse ne pouvait oublier qu'il avait jadis travaillé dans un atelier d'orfèvrerie, et que mieux que beaucoup d'autres, il était capable de concevoir quelques-uns de ces bijoux modernes qui sont si appréciés en ce temps-ci.

Parmi ceux qu'il a exécutés, il faut surtout retenir un pendentif décoré d'une double composition empruntée aux joies familiales. D'un côté le baiser de la mère, de l'autre, le baiser de l'enfant : deux petits épisodes exquisement rendus et joliment présentés sur les deux faces

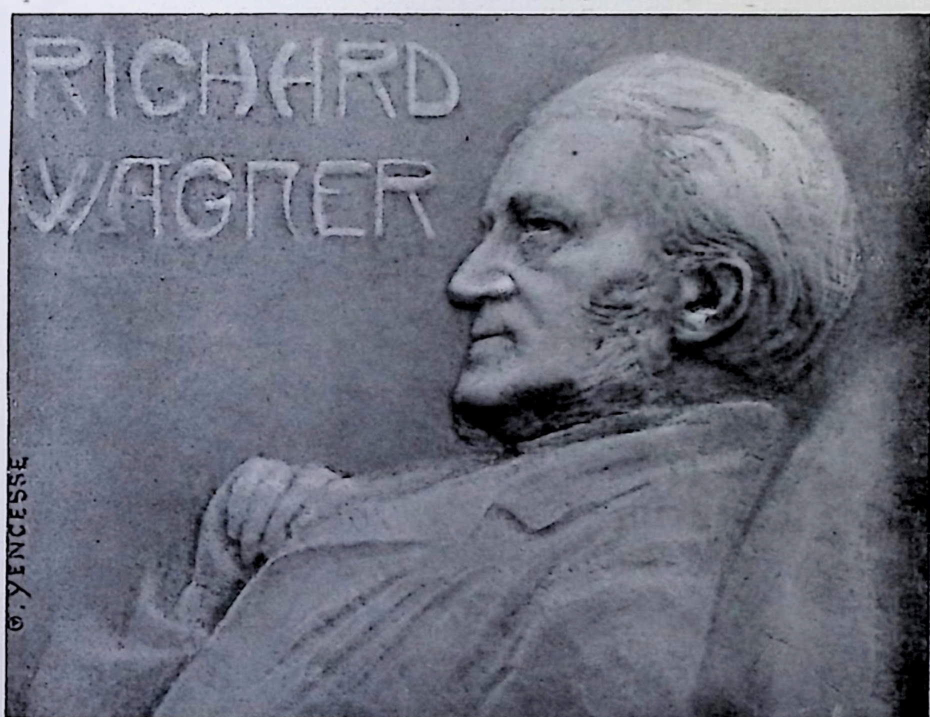
(1) Edité à 100 exemplaires par les soins de M. Hessèle.

d'un cœur en argent, encadré par une guirlande de vigne couleur d'or.

Dirai-je que l'œuvre de M. Yencesse n'est que le reflet de sa vie? Il vit à Malakoff où l'avait attiré jadis la sympathie d'Hubert Ponscarme. Sa maisonnette est séparée de la rue par un jardin, égayé par les allées et venues de jolis enfants qui lui révèlent les gracieux mouvements qu'il interprète si bien. Dans le jardin, les plus belles herbes poussent en liberté. Cette végétation que d'autres arrachent, n'est-elle pas un puissant motif d'inspiration pour l'artiste, un rappel d'une campagne plus belle, d'horizons plus verts? Dans le clair logis, ce son de rustiques meubles, foncés à force d'avoir vieilli : fauteuils campagnards à accoudoirs commodes, bahuts profonds, cuivres luisants. Et, dominant tout cela, une ancienne horloge enfermée dans sa gaine de bois, au tic-tac sonore et au timbre grave. J'ai devant moi Yencesse avec son parler lent, ses explications timides, ses plaquettes évocatrices de campagnes lointaines... Paris est à deux cents mètres. Qui s'en douterait?



Charles Saunier.





GRANDHOMME *Étude*

L'Email & les Emailleurs

DEUXIÈME ARTICLE [1]

PARMI les diverses techniques de l'émail, trois ont déjà été étudiées rapidement : le champlevé, le cloisonné et les émaux à jour. Deux restent, la basse-taille et les émaux peints, qui permettent à l'artiste de tirer de la belle matière qu'est l'émail, le maximum d'effets que l'on en peut désirer. Ce sont ces deux techniques que nous allons étudier aujourd'hui.

Certes, dans le cloisonné et dans le champlevé, les résultats sont surprenants de richesse, et le décorateur en peut tirer le plus heureux parti. Mais, fatalement, et le métier l'y condamne, les modelés lui sont interdits, et les à-plats détaillés par les cloisons métalliques lui restent seuls pour traduire sa pensée. Reconnaissons, du reste, que ces procédés sont tous deux ornementaux au premier chef.



GRANDHOMME *Médaillon*

Mais peut-être n'est-il pas absolument exact de dire que les modelés y sont complètement interdits. Au moyen de couleurs vitrifiables, l'artiste peut venir peindre les détails, modeler ses formes à la surface de l'émail même. Disons de suite qu'un pareil procédé paraît indigne de cette belle matière, à laquelle elle donne l'aspect des porcelaines peintes qu'heureusement la mode a cessé de nous imposer. Sachons tirer de l'émail le maximum d'effets que comporte le procédé employé, et ne cherchons pas à donner l'illusion d'un émail peint en maquillant un émail champlevé. L'intérêt est autre dans les deux cas ; et si le champlevé détaille moins les formes, sachons racheter cette insuffisance par la beauté du coloris et par le style de la composition. Savoir faire rendre à un procédé tout ce qu'il est susceptible de rendre est une tâche louable. Chercher à dépasser ces bornes, est imprudent, surtout lorsque l'on s'adresse à une sorte de truquage destiné surtout à dissimuler l'insuffisance de l'artiste. Si le cloisonné ne lui donnait pas tout

(1) Voir *Art et Décoration*, février 1904.

ce qu'il rèvait, pourquoi ne s'est-il pas adressé à la basse-taille ou aux émaux peints?

Les *émaux de basse-taille* se rattachent du reste plus directement aux techniques que nous connaissons déjà que les émaux peints proprement dits.

Le désir d'obtenir un effet plus complet dans leurs figures ou leurs ornementations a poussé les artistes à en rechercher les moyens. Ils l'ont trouvé en modelant le métal et en le recouvrant ensuite d'émail transparent. Les détails, les ombres vus sous l'émail produisent ainsi un effet somptueux et profond, qu'aucun autre procédé ne permettrait d'obtenir. C'est donc, à proprement parler, un bas-relief émaillé.

L'artiste, ciseleur éprouvé, grave et cisèle son œuvre dans une plaque de métal. C'est ainsi que nous reproduisons ici, avant l'émaillage, la gravure de la femme couchée, ornant la boîte de Grandhomme reproduite en couleurs dans ce numéro. Le sujet est gravé en médaille, à reliefs très doux et très bas.

Puis, l'émailleur recouvre son sujet d'émaux convenables, ainsi qu'il a été dit. Cependant, les cloisons métalliques ont disparu, et les émaux de couleur diverses se touchent sans cependant se mélanger.

Un soin extrême est ici nécessaire. Pour faciliter son travail, le plus souvent, l'émailleur mélange à son émail un peu de gomme adragante. Celle-ci, faisant prise, empêche les mélanges de se produire entre les parties déjà sèches et les parties humides que l'on vient leur juxtaposer.



GARNIER *Email peint*

C'est par ce procédé de basse-taille qu'a été traduite la frise de L.-O. Merson qui se déroule sur la coupe de l'Union centrale des Arts Décoratifs composée par Falize, et que nous avons reproduit ici. M. Tourrette en a été le parfait émailleur.

Plusieurs conditions sont nécessaires à la réussite d'un *émail peint*, chose délicate : la bonne préparation du métal qui recevra les émaux; la bonne qualité de ceux-ci, et la propreté méticuleuse qu'exigent les différentes opérations.

Le cuivre est le métal presque uniquement employé pour les émaux peints. L'or cependant sert quelquefois. De faible épaisseur, 3 à 4 dixièmes de millimètres, la plaque métallique offrirait ainsi trop peu de résistance si on ne prenait la précaution de l'*emboutir* au préalable.

Par l'emboutissage, la plaque est rendue convexe et offre aussi une solidité beaucoup plus grande — elle peut alors résister aux effets du feu et être préservée du gauchissement. Mais encore faut-il que l'emboutissage ait été fait avec soin. Sans cela, un désastre presque inévitable surviendrait au cours d'une des nombreuses cuissons que la pièce devra subir.

Deux moyens sont employés pour l'emboutissage des plaques. Voyons la plus simple et la plus rapide d'abord. La plaque découpée dans une feuille de métal au moyen de ciseaux, est d'abord chauffée au four, ce qui la rend malléable, puis posée sur une surface légèrement fléchissante, telle que celle formée par plusieurs épaisseurs de papier. A l'aide de brunissoirs, en frottant plus ou moins fortement, on donne à la pièce la forme qu'elle doit avoir. On termine ensuite en rechauffant et en nettoyant, ainsi que nous le verrons par la suite.

Un meilleur moyen, quoique plus long et plus difficile, est d'emboutir sa plaque au marteau. Les résultats sont incomparablement supérieurs, la masse du cuivre se trouvant resserrée par suite du martelage. Du reste, une expérience bien simple et convaincante le prouve : elle consiste à emboutir, par les deux procédés, deux plaques semblables, et à les émailler ensuite au simple fondant. La beauté de l'émail obtenu sur la plaque emboutie au marteau fait immédiatement reconnaître celle-ci ; et la marque des coups de marteau, presqu'invisible cependant, donne à l'émail une vibration lumineuse des plus agréables.



SERRE — *Email peint*

Voici comment on emboutit au marteau. Une enclume ou un tas d'acier et des marteaux à panne arrondie, de grosseurs diverses, sont nécessaires. La plaque à emboutir, découpée, est passée au feu. Puis, la saisissant de la main gauche, on l'applique sur le tas, et le marteau, partant du centre, frappe des coups qui, décrivant une spirale serrée, arrivent enfin aux bords. On voit ainsi la plaque se creuser peu à peu, et l'habitude aidant, la forme désirée est rapidement atteinte. Chaque fois que le martelage d'une spirale entière est achevé, on passe au feu. La pièce terminée doit être bien dressée et reposer carrément lorsqu'on la met sur une surface plane. Il va sans dire que la convexité doit être suffisante, sans plus. Lorsqu'on l'aura obtenue, un nettoyage complet et méthodique s'impose.

Pour cela, on commence par dérocher la pièce en la plongeant dans de l'acide sulfurique étendu de douze à quinze fois son volume d'eau ; on l'y laisse jusqu'à complète disparition de l'oxyde. On rince et on sèche à la sciure de bois. Un nettoyage supplémentaire au blanc d'Espagne ou au sable ne peut qu'être utile. La pièce, bien rincée et séchée, est prête à recevoir la première couche d'émail. On doit alors s'abstenir complètement de la toucher avec les doigts ou de toute façon qui pourrait y déposer des traces graisseuses.

On voit par ces quelques détails de combien de précautions minutieuses, précautions indispensables, cependant, doit s'entourer l'artiste dans son travail.

Voici notre plaque décapée. Notre premier soin sera, avant qu'elle ne s'oxyde à nouveau, de l'émailler et de la contre-émailler ; le contre-émaillage est destiné, ainsi que nous l'avons déjà vu, à empêcher la déformation du métal, lors du refroidissement de la plaque et de l'émail.

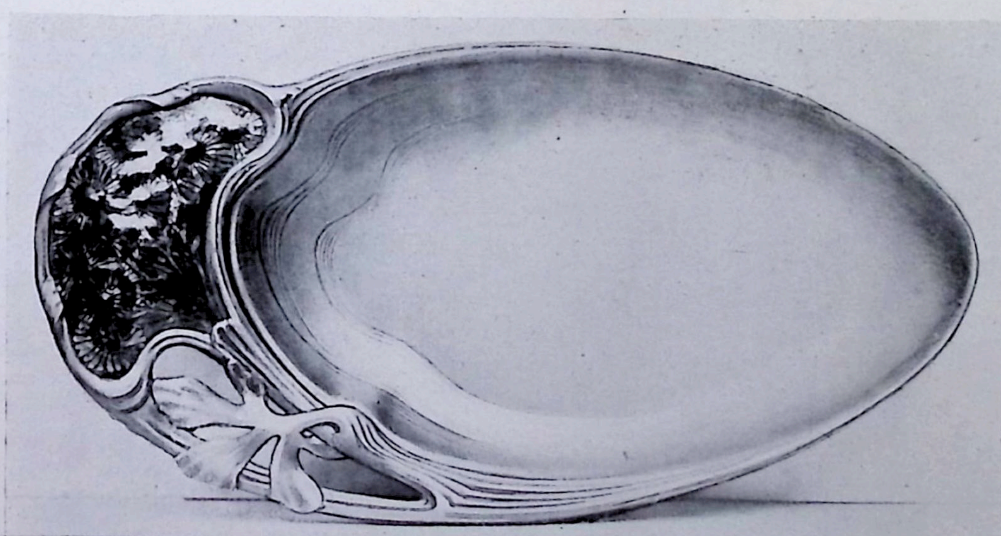


HIRTZ Gobelets

lavages, au point de vue de la limpidité et de la transparence de l'émail.

Celui-ci prêt à servir, on commence par contre-émailler la pièce. C'est le simple fondant qui sert le plus souvent à cet usage. Au moyen de spatules d'acier, on tasse à l'envers de la plaque, c'est-à-dire sur la partie concave, une couche bien égale d'émail imbibé d'eau et de gomme adragante. On presse bien également et on sèche au moyen d'un vieux linge ou de papier buvard, posés délicatement. La gomme n'a ici d'autre objet que de retenir le contre-émail lorsque la plaque va être retournée pour recevoir l'émail de la surface. Car elle ne passera au feu que les deux côtés émaillés. L'émail se pose exactement de même façon que le contre-émail, mais à l'eau pure. Il peut être incolore ou coloré, suivant le besoin ou la fantaisie de l'artiste. On laisse sécher la pièce, on la pose sur une galette de terre réfractaire et avec les précautions déjà décrites, on la passe au four. L'émail doit en sortir parfaitement glacé. Si quelques défauts se présentaient, si quelques parties se trouvaient insuffisamment garnies, on réapplique de l'émail, et on passe au feu jusqu'à parfait résultat.

L'émail a été broyé et lavé ainsi que nous l'avons vu dans un précédent article : lavage à l'acide azotique, lavage à l'eau pure. On peut se demander de quelle utilité peut être le premier. M. Salvétat, le savant chimiste de Sèvres, nous renseigne ici : « S'il restait du carbonate alcalin dans la matière vitreuse, dit-il, l'acide salicilique libre provenant de l'altération qui donne d'abord naissance à du silicate alcalin mettrait en liberté, sous l'influence de la chaleur, de l'acide carbonique dont le dégagement serait accusé par des bouillons. » On voit par là de quelle importance sont ces



HIRTZ Coupe

Notre plaque est alors propre à recevoir sa décoration peinte.

La composition a été arrêtée d'avance ainsi



HIRTZ *Dessin pour « La Flamme »*

que sa coloration. Les émaux qui seront employés à la traduire ont été essayés; tout est prêt. Il faut maintenant reporter le dessin sur le métal. On interpose entre le calque du dessin et l'émail un léger papier frotté de sanguine ou de sauce noire. Sur un fond foncé la sanguine se verra mieux; mais si le fondant seul a servi d'émail, la sauce est préférable.

Repassant fidèlement avec une pointe, on décalque ainsi le dessin. Une bonne pratique est de repasser immédiatement ce trait au noir d'iridium délayé à l'essence de lavande maigre et grasse mélangée. On passe au feu.

Si notre composition comporte l'emploi de paillons, voici venu le moment de les appliquer. L'or, le platine et l'argent viendront ici nous prêter l'éclat de leur matière. Nous avons vu dans un précédent article, comment se découpaient et s'appliquaient les paillons. Il est donc inutile de le redire ici. Notons simplement, en passant, que les métaux, employés en feuilles minces, sont purs de tout alliage. Qu'ils sont plus épais que ne le sont d'ordinaire les métaux dont se servent les doreurs. En effet, découpées en carrés de 10 centimètres de côté, trois des feuilles de paillon doivent faire un gramme de métal. Les paillons, collés, puis fixés au feu, peuvent recevoir des traits et un modelé au noir d'iridium ou aux couleurs vitrifiables fixées ensuite à leur tour.

C'est à présent que commence l'émaillage proprement dit.

Les paillons et la grisaille qui limite et masse le sujet fixés au feu, on passe à l'application des émaux colorés. Ceux-ci, translucides ou transparents, sont appliqués à l'aide de petites spatules et bien unis en couches minces. On sèche et on cuit.

On recharge d'émail pour arriver peu à peu à une couche suffisante et au ton désiré. On peut modifier le ton obtenu en lui superposant un ton d'une autre qualité. Par exemple, un rouge trop vif peut être violacé par un bleu léger. Mais il est prudent d'échantillonner d'abord et de ne risquer son émail qu'à bon escient. La pièce amenée au degré de coloration voulu, on vient modeler au blanc les figures et les parties qui l'exigent.

Mais pour cela, un émail blanc de qualité éprouvée est indispensable, et nous allons nous en inquiéter ici.

Les qualités principales doivent être une grande fixité au feu, en même temps qu'une couleur agréable. C'est sur lui que reposent en grande partie les espoirs de l'émailleur, et celui-ci doit s'ingénier à n'employer qu'un blanc dont les qualités et les défauts lui sont connus.

Sa fixité suppose qu'au feu, les dégradations du ton, de la lumière pure aux ombres subsisteront dans leurs valeurs relatives. Qu'en outre, recouvert d'émaux colorés transparents, il n'en recevra aucune atteinte ni altération. Ce sont là qualités rares, et Alfred Meyer, l'émailleur bien connu, sut constituer, aidé en cela par les chimistes de la manufacture de Sèvres, un blanc jouissant de toutes les qualités que l'on peut désirer.

Nous donnons, d'après Alfred Meyer lui-même, son mode de préparation :

« L'émail blanc, dit-il, est un composé de silicate de soude uni à un stannate de plomb. »

Voici maintenant le mode de préparation, pour laquelle trois opérations distinctes sont nécessaires :

La calcine. — On fait fondre dans une coupelle de terre, 1.000 parties de plomb pur. On enlève la première oxydation qui se produit et on ajoute peu à peu 200 parties d'étain pur, agitant sans cesse le métal en fusion jusqu'à transformation complète des métaux en oxyde. Le stannate de plomb ainsi obtenu, d'aspect jaunâtre, est pulvérisé, lavé, séché et tamisé pour en rejeter absolument toute parcelle métallique oxydée.

Le silicate de soude. — On fond ensemble dans un creuset 200 parties de silex calciné bien mélangé à 62 parties de carbonate de soude. On pulvérise le silicate obtenu et on le tamise.



HIRTZ *Sirène*

Email blanc. — On mélange 124 parties du silicate obtenu avec 100 parties de calcine, et 20 parties d'acide stannique. On fond, dans un creuset et on coule à l'eau. L'émail, au contact de celle-ci, forme des larmes bataviques qui, pulvérisées, sont moins sujettes à la dévitrification.

Voici la formule éprouvée que donne Alfred Meyer dans son livre sur l'Email de Limoges.

C'est cet émail qui va nous servir à modeler des grisailles, que des émaux transparents viendront ensuite colorer à notre fantaisie.

Mais pour être travaillé, l'émail blanc demande à être mélangé à une essence. Diverses



GRANDHOMME *Boite à poudre*

sont employées (ayant chacune ses fervents et ses défenseurs) : l'essence de lavande, l'essence d'aspic, l'essence de thérébentine s'évaporent rapidement, et rendent le travail plus délicat parce qu'il doit être plus rapide. Le pétrole distillé a ses partisans, quoique le travail prenne avec lui un peu de sécheresse.

Bref, quel que soit le liquide employé, l'émail blanc, amené à l'aide du mortier à l'état de ténuité convenable, est broyé sur le verre dépoli avec l'essence choisie. Il reste à l'employer.

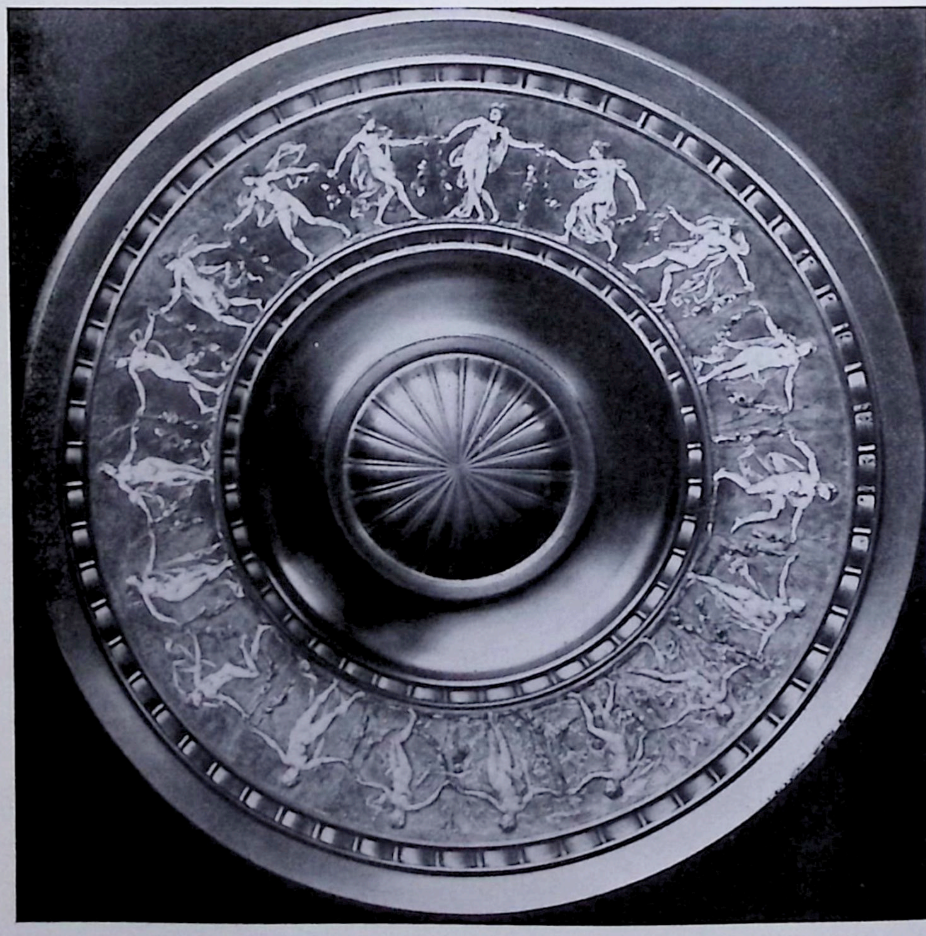
Mais quel est l'effet de ce blanc, dont les peintres émailleurs ne parlent qu'avec respect? Que peut-on tirer de lui?

Le procédé est simple en lui-même, si l'exécution en est délicate. Profitant de la translucidité de la matière, on obtient les modelés par des couches successives et plus ou moins denses d'émail. On empâte les blancs, on laisse au contraire peu de matière sur les demi-teintes et les ombres. C'est une sorte de bas-relief, en somme, où les lumières forment des reliefs et les ombres des creux.

Donc, le blanc délayé à l'essence sur le verre dépoli est prêt à l'emploi. Le posant franchement dans les lumières, au moyen d'un pinceau fin ou de pointes emmanchées, l'artiste étale l'émail dans les demi-teintes, l'étendant d'autant plus que la teinte doit être moins claire. Le sujet est ainsi massé dans son ensemble. Laissant sécher près du four, on fixe au feu.

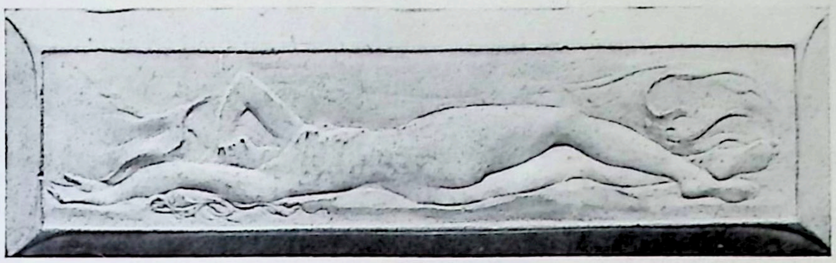
La surprise est alors peu agréable pour les débutants. Le blanc a baissé de ton d'une façon considérable. Il faut alors reprendre le sujet, recharger les blancs, remodeler, recuire, et ceci plusieurs fois de suite, jusqu'au parfait résultat.

L'œuvre est alors presque terminée. On peut lui faire subir quelques retouches, ajouter quelques accents, de légères colorations au moyen de couleurs vitrifiables. De même quelques rehauts d'or pourront donner



GRANDHOMME *Plateau de la boîte à poudre*

une note précieuse à l'ensemble. Cet or s'applique au pinceau, soit à l'eau gommée, soit à l'essence, et cuit à un feu relativement léger. On broie l'or sur la glace dépolie, la mélangeant à du borax et à de l'azotate de bismuth. On peut, après la cuisson aviver son éclat au brunissoir.



GRANDHOMME — *Basse-taille avant l'émaillage*

Certains, même, et Popelin entre autres, se sont servi uniquement d'or sur un fond d'émail, pour faire des portraits pleins de charme. Le portrait de Jean Foucquet, qui est au Louvre, est l'exemple le plus fameux de ce procédé.

Voici donc, passés en une revue très rapide, les divers procédés d'exécution de l'émail peint.



GRANDHOMME ET BRATEAU — *Coupe des Ivresses*

Trop peu d'artistes dignes de ce nom veulent bien s'en occuper aujourd'hui, mais deux d'entre eux doivent nous intéresser; nous allons étudier leur œuvre maintenant, après avoir fait un rapide aperçu historique de l'art de l'émail peint.

Tous les procédés d'émaillage dont nous avons parlé jusqu'ici se sont continués sans interruption jusqu'à nous. Il n'en a pas été de même des *émaux peints*, des émaux de Limoges.

Nous allons résumer brièvement l'historique de cette renaissance artistique.

L'art des Limosin, des Pénicaud, des Courteys et des Noylier, l'art des beaux émaux de Limoges disparut et fut peu à peu remplacé au XVIIe siècle par l'art des miniaturistes sur émail. Jean Toutin, Petitot, Dubié et Jacques Bordier en furent les représentants les plus autorisés. Mais le bel art de Limoges était perdu, et ce n'est, croit-on, que vers le milieu du siècle dernier, que des essais furent tentés pour le faire renaître.

« C'est vers 1840, dit M. Lucien Falize dans son étude sur la Renaissance des Émaux peints, étude que publia la *Gazette des Beaux-Arts* il y a quelque dix ans; c'est vers 1840 qu'ont dû être faits les premiers émaux qu'on pût rattacher à la façon de Limoges, encore n'en avons-nous retrouvé aucun et nous reportons-nous aux souvenirs de vieux praticiens. C'étaient des plaques de petites dimensions qu'on montait en bijoux; elles étaient peintes en camaïeu. Etait-ce bien pour imiter les émaux limousins qu'on les faisait ainsi ou pour donner l'illusion grossière d'un camée d'onyx à couche blanche? Ils représentaient à la façon des " Nicolo " des sujets peints en émail blanc sur une plaque d'émail noir. Rien dans la qualité des émaux, le style du dessin, ou le mode de la peinture



GRANDHOMME *Gobelet*

dimensions. Les résultats ne furent pas proportionnés aux efforts dépensés, ni aux soins.

Plus tard, vers 1860, Alfred Meyer entrait à Sèvres, où toujours les recherches s'égaraient sur les pièces de grandes dimensions. Il travailla de son côté, et sut acquérir une connaissance profonde des procédés d'émaillage des métaux précieux. Outre des pièces fort intéressantes, et qui figuraient au Salon il y a quelques années encore, on lui doit un *Traité de l'Émail de Limoges,* fort intéressant et plein de renseignements utiles.

Nous arrivons maintenant au véritable rénovateur de l'émail peint, à Popelin.

En 1862, un peintre, s'en vint à Sèvres s'enquérir d'un homme capable de lui enseigner la technique des émaux limousins. Alfred Meyer fut désigné, et, par un traité, s'engagea à enseigner à l'artiste le bel art de l'émail.

Celui-ci, devenu maître en cet art difficile, loin d'en cacher les procédés, se complut au contraire à les répandre et en fut le véritable

ne méritait qu'on les gardât, et c'est pourquoi sans doute nous n'avons pu en découvrir aucun; mais nous verrons de quelle utilité ont été ces essais dans le recommencement d'un art. »

Nous ne pouvons suivre minutieusement et pas à pas les progrès que cet art ne tarda pas à faire. Il est important de noter, cependant, qu'en 1845, le roi Louis-Philippe donnait l'ordre de créer un atelier d'émail sur métaux à la manufacture royale de Sèvres. Meyer-Heine en fut le chef. Pour lui fournir les émaux dont il avait besoin, le chimiste de la manufacture, Salnétat, fut chargé d'étudier les émaux, leur fabrication et leur emploi.

Le but poursuivi était l'obtention de plaques émaillées de grandes



GRANDHOMME *Plateau du Gobelet.*

vulgarisateur. Nous nous arrêterons à lui un moment.

Ecoutons-le chanter les splendeurs de l'émail : « Où réunir enfin sur une même palette une plus copieuse moisson de couleurs? Blancs de neige, mat harmonieux des ivoires, deuil lustré des ailes du corbeaux, noirs fuligineux des ébènes, gris des perles, cendres ardoisées, fraîcheur des lins et des lilas, violets profonds, outremers vibrants, sombres indigos, azur saphir, béryl, émeraudes et malachite, fauve olivâtre des bronzes ensoleillés, gamme chromatique des feuilles mortes, ambres et citrins, splendeurs des ors, orangés de la flamme ardente, érubescence des cuivres, écarlate cramoisi de la cochenille, douce amaranthe, obscur nacarat, étincelles des vives escarboucles! Que de ressources accumulées! que de moyens réunis sous la main des personnes jalouses de relever un art aussi charmant que puissant, et de rattacher des noms nouveaux à la chaîne des grands émailleurs français les Pénicaud, les Courteis, les Léonard! » Ainsi parle l'auteur de *L'Email des Peintres*, et ce bel enthousiasme à rénover un art qui semblait perdu, porta ses fruits.



GRANDHOMME *Naïade*

Peut-être fit-il plus par son influence, par son *Traité de l'Émail des Peintres* que par ses œuvres. Mais ceci nous amène aux artistes modernes, aux deux plus intéressants.

Lucien Hirtz (1) est né à Nancy. Etant dessinateur de bijouterie chez Falize, il vit faire de l'émail dans les ateliers et se pas-

(1) Voir *Art et Décoration*. Vol. 1, pages 113, 114, 172. — Vol. 3, pages 195, 196. — Vol. 6, page 1.

sionna pour cet art. De là à des essais, le pas fut vite franchi, et dans ses heures de liberté, l'artiste peu à peu maîtrisa cet art si tentant, mais aussi si décevant, qui réserve à ses fervents les pires déceptions trop souvent mêlées aux joies de la réussite. Cette maîtrise, il sut l'acquérir au plus haut point, se jouant des difficultés dans ses compositions aux tons si riches et si puissants, si profonds et si purs.



GRANDHOMME *Portrait*

Sa compréhension de l'émail peint n'est pas la même que celle de Grandhomme, autre maître en la matière. Grandhomme est plus classique, Hirtz, plus indépendant; tous deux intéressent au plus haut point, et les œuvres qu'ils produisent sont dignes de tous éloges, dans leurs deux genres tout diffférents. Hirtz étonne souvent par le choix de ses sujets, bien faits cependant pour mettre en valeur toutes les ressources de l'émail, bien qu'étranges parfois. Tel le masque qui figurait à l'un des derniers Salons, et où des coléoptères aux vives couleurs grouillaient sur une face, entrant ou sortant de la bouche, des yeux, du nez. Le sujet pouvait ne plaire qu'à demi ; mais l'émail en était superbe, les tons pleins de magnificence. Une autre plaque était une trouvaille ornementale. Une femme nue, la chevelure envolée symbolisait la Flamme. Un vol tourbillonnant de phalènes l'entoure, montant et voletant en spirale autour du corps gracieux, attiré par la chevelure incandescente dont les rutilences le fascine et où il va bientôt trouver la mort.

Le chatoiement des paillons sous les émaux transparents des insectes et des cheveux, la puissance des colorations faisaient de ce petit panneau un régal pour l'œil.

Mais l'œuvre capitale de Hirtz est certainement, jusqu'ici, du moins, la série des *Pierres précieuses*. L'idée en elle-même était jolie. Symboliser par six têtes de femmes les gemmes les plus précieux et les plus caractéristiques devait tenter cet artiste, amoureux des harmonies puissantes et des tons profonds. L'éclat du rubis, la froide splendeur de l'émeraude, la douceur triste de l'améthyste, la profondeur du saphir, la finesse de la topaze, l'étrangeté pleine de révélations inattendues de l'opale furent tour à tour interprétées par l'émailleur. Certes, les pierres aux tons francs furent splendidement traduites; mais ne peut-on leur préférer l'opale aux reflets troublants, aux

feux atténués aussitôt qu'allumés? Il y avait là une difficulté à vaincre dont s'est joué l'artiste, et on doit féliciter l'État qui a su se rendre acquéreur de l'ensemble pour le musée de Limoges. Puissent de tels exemples remettre au cœur des Limousins l'amour de l'émail, et provoquer ainsi chez eux le désir d'égaler leurs ancêtres.

Limoges n'est pas le seul musée, du reste, où Hirtz a vu exposer ses œuvres; à Tokio, entre autres, et à Galliera, des pièces d'importance moindre cependant figurent.

Le goût de l'étrange qui pousse toujours un peu Hirtz, reparaît dans sa tête de naïade. Des yeux bizarres aux reflets métalliques, un teint glauque, une coiffure d'algues répandues contribuent à donner un aspect particulier à cette œuvre.

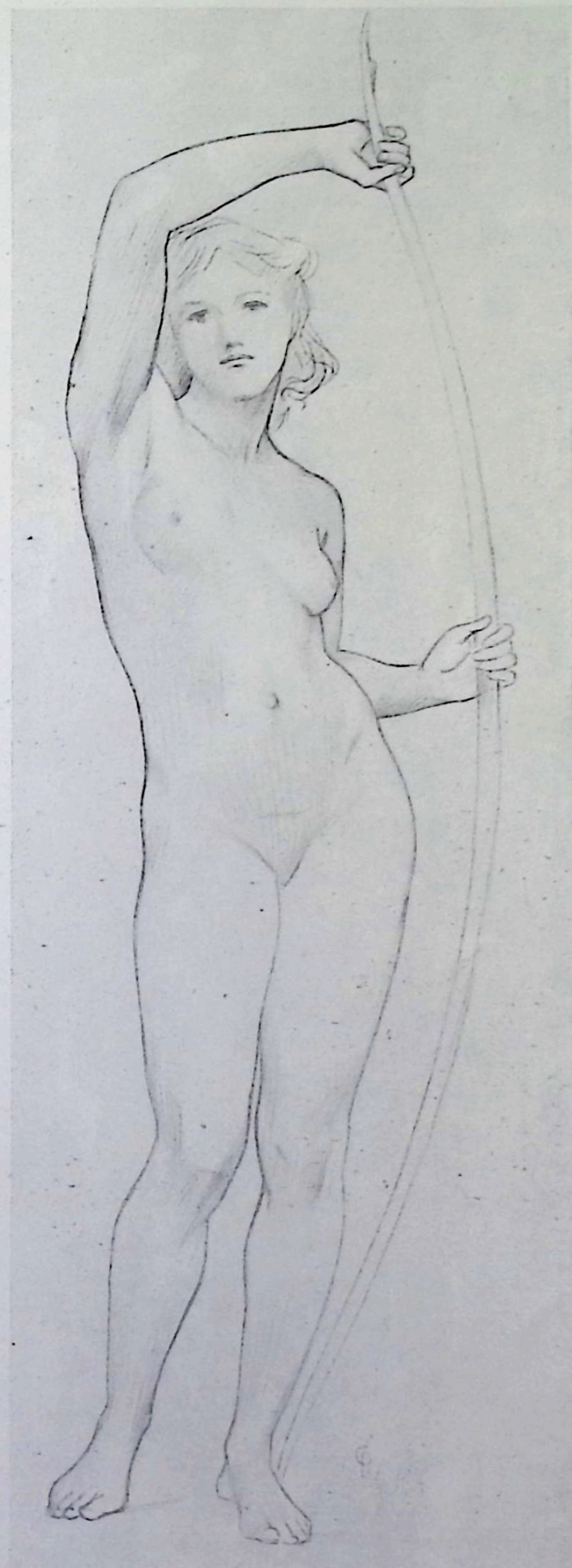
Au dernier Salon, Hirtz surprit et dérouta même, beaucoup de ses admirateurs. Au lieu des plaques habituelles, il exposait de l'orfèvrerie; au lieu des têtes étranges, des gobelets, une coupe! Peu comprirent l'intérêt qu'il y avait en cette tentative, en même temps qu'ils s'étonnaient de voir un artiste au succès assuré rompre avec sa production courante et chercher autre chose. Quel besoin le poussait?

Nous insisterons cependant sur ces œuvres, que nous reproduisons ici. Introduire dans l'orfèvrerie les colorations vives et profondes de l'émail; enrichir encore la richesse du métal, tout en créant une harmonie, voilà, semble-t-il, quel était le but de l'artiste.

Ses gobelets sont en argent repoussé et gravé. Les émaux y sont localisés aux seuls ornements déjà détaillés par la gravure. C'est de la basse-taille, en somme. La flore y est ornementale et conventionnelle. Dans le plus grand, un bleu intense et profond, bleu un peu spécial à Hirtz, quoi qu'il en dise; ce bleu passe insensiblement au vert jaune, puis au jaune foncé dans les fleurs. Les colorations profondes et somptueuses ressortent admirablement sur le métal légèrement assombri. Des stries détaillant finement les formes y donnent encore de la profondeur et du moelleux au ton.

Dans le petit gobelet, le procédé est le même; mais la coloration change légèrement, se violaçant un peu. Le vide-poche est enrichi d'un émail incrusté, de la même tonalité.

L'aspect de ces pièces est fort nouveau et peut-être la polychromie puissante y a-t-elle



GRANDHOMME *Etude*

légèrement effrayé? Ce serait compréhensible si la puissance excluait l'harmonie, ce qui n'est pas le cas, loin de là. Mais, comme il est infi-

niment plus aisé d'harmoniser des gris entre eux, ou des couleurs pâles et ternes, les hardiesses sont rares; la couleur splendide de l'émail n'y devrait-elle pas cependant pousser ses fervents ?

C'est un autre art que nous abordons avec



GRANDHOMME *Nymphe des Bois*

Grandhomme. Ici, si les hardiesses sont plus rares, l'élégance et la distinction sont de tous les instants. La science du dessinateur et du ciseleur s'allie à la connaissance parfaite des procédés d'émaillage artistique. Car Grandhomme n'est pas émailleur dans le sens restreint et strict du mot. Bien souvent telle pièce d'orfèvrerie émaillée est sortie toute entière de ses mains. Il en a modelé et ciselé les figures ou les ornements, aussi bien qu'il en a composé l'ensemble et émaillé le métal. Bien peu pourraient se vanter d'une telle compétence et d'une connaissance aussi approfondie de leur art. Grandhomme ne s'en vante pas; pas assez même, pourrait-on dire. Mais il suffit à sa modestie de travailler paisiblement, un peu à l'écart même ; mais il est sûr aussi que l'on vient recourir à lui pour l'exécution de telle pièce difficile.

Les œuvres de Grandhomme (1) sont trop nombreuses, dès maintenant, pour que nous puissions détailler ici toutes les pièces que l'artiste a produit. Nous ne parlerons donc que de celles reproduites dans cet article. La plupart sont extraites de la belle collection de M. Corroyer, dont on doit louer ici le haut sentiment artistique qui l'a pressé à réunir une suite très importante des œuvres de l'artiste. Aussi bien, y peut-on suivre l'évolution du talent de celui-ci.

Le plus ancien en date des émaux reproduits se trouve être la Néréïde, datant de l'exposition de 1889 où elle fut exposée. Dans un cadre rond, un corps gracieux de femme est assis, au milieu d'algues flottantes qui l'entourent. La composition est charmante; mais ce qui est à louer surtout est le bel et souple emploi du blanc modelant le corps de femme, et s'opposant aux tons chauds et soutenus des algues qui flottent autour d'elle.

De 1890 date la belle figure de Minerve, exécutée pour le roi de Grèce, et dont M. Corroyer possède une réplique. Pour cette œuvre Garnier collaborait avec Grandhomme. On y doit signaler l'emploi des paillons dans l'Egide.

(1) Voir *Art et Décoration* : vol. 1, pages 70 et 71. — Vol. 13, pages 68 et 188.

Ce n'est plus avec Garnier, mais bien avec Brateau, le fin ciseleur, que collaborait Grandhomme lorsqu'en 1893 il exécuta la coupe des Ivresses. Mais ici, Grandhomme n'avait qu'un rôle un peu effacé. La composition entière était de Brateau, et Grandhomme s'est borné à glacer d'émail les petits bas-reliefs ou les quatre ivresses sont célébrées.

Vient ensuite en 1897 un petit portrait de femme. Ici, l'artiste élargit son domaine. Il veut d'autres effets que ceux qu'il obtient, et il les demande à la gravure.

Là, seul le délicat profil est modelé au blanc ; le fond et la robe ne sont que des émaux transparents au travers desquels les feuillages du fond, les plis de la robe apparaissent, gravés dans le métal. C'est à proprement parler le début de Grandhomme dans la basse-taille qu'il devait employer si souvent et d'une si heureuse façon par la suite.

Là, le fond est d'un émail bleu clair irrisé qui joue, alors qu'un rouge puissant a son éclat encore avivé par le cuivre gravé que frappe la lumière.

Nous arrivons, en 1898, au bel émail de la Nymphe des bois. Là, Grandhomme est en pleine possession de lui-même, et l'œuvre qu'il produit est digne de tous les éloges. Les chairs du personnage qui, dans les émaux successifs, vont s'améliorant, sont ici d'un ton qui participe de l'effet général ; la carnation s'harmonise avec le ton général du tableau ; elle n'est plus absolument conventionnelle, ainsi que cela se produit trop souvent. C'est en effet une peinture pure ; le dessin de la figure y est charmant, la coloration chaude et puissante. La note rouge du grand manteau s'envolant est superbe. C'est, en un mot, une belle œuvre.

Vers cette époque, en 1899, M. Corroyer fit à Grandhomme une commande d'une signification particulière. On se souvient de la coupe composée par Falize, et reproduite dans le précédent article. Une frise émaillée y courait, représentant les arts ornementaux. L'or y était en outre ciselé, la vigne et ses interprétations



GRANDHOMME ET GARNIER — *Minerve*

successives à travers les siècles y étaient figurées. Le couvercle, le dessous du couvercle, le dessous de la coupe même avaient reçu des ornementations. Pas un pouce de matière qui ne fût travaillé ! Une telle manière de comprendre le décor, un tel abus devaient trouver un protestataire ; et il importait de prouver que la matière nue, quand elle est belle, est, elle aussi, un élément de richesse. Qu'une ornementation localisée est mise en valeur par des parties nues

soigneusement réservées; qu'un équilibre est nécessaire et la surcharge nuisible à l'effet général.

Il composa donc un gobelet et son plateau et en confia l'exécution à Grandhomme; celui-ci s'adjoignit Brateau pour le repoussé des têtes de lions qui ornent la partie supérieure du vase. Disons de suite combien cette œuvre fut réussie; disons aussi que des procédés divers furent mis en œuvre qui concourent cependant à un ensemble harmonieux.

Entre les têtes de lions dont nous parlions plus haut, court une frise en basse-taille composée, gravée et émaillée avec une finesse et une perfection inouïes par Grandhomme. Le sujet, comme celui du plateau, du reste, est une bacchanale et le triomphe du vin. Mais dans le plateau, la frise n'est plus en basse taille, mais bien peinte uniquement, les têtes de lions ne sont plus repoussées par Brateau, mais gravées et émaillées par Grandhomme. Et, cependant, malgré ces techniques différentes, l'artiste a su réaliser une œuvre toute d'ensemble et d'harmonie.



GRANDHOMME *Portrait de Popelin.*

Revenant à la peinture pure, nous voyons, en cette même année 1899 notre artiste dessiner et peindre le charmant portrait de femme que nous donnons ici. Car, que l'on ne s'y trompe pas, Grandhomme est le parfait artiste; il ne se contente pas d'interpréter une photographie, intitulant portrait une œuvre où seule lui incombait la partie matérielle. Lorsque Grandhomme fait un portrait, et la collection est nombreuse de ceux qu'il exécuta jusqu'ici, il le dessine et il le peint. Il est portraitiste et non pas seulement émailleur; comme il est sculpteur, graveur et ciseleur, du reste. Nous donnons ici un dessin, fine étude faite pour un portrait de femme, montrant en même temps la conscience de l'artiste et le talent du dessinateur.

Du reste, ses aptitudes multiples, Grandhomme les montre dans la boîte à poudre, dont M. Corroyer traça les lignes générales, mais dont Grandhomme modela, grava, cisela et émailla l'ornementation. Là, tout est en basse-taille, les figures émaillées de blanc, le fond finement gravé, simplement glacé d'émail.

Et l'on ne sait ce que l'on doit le plus admirer, de l'exécution merveilleuse de finesse, de souplesse et de légèreté, ou de l'arrangement de ces formes graciles de jeunes filles, dansant en des poses gracieuses en soutenant de légères guirlandes fleuries.

D'une même inspiration est la plaque que nous donnons en couleur, ou trois femmes se tiennent par les mains.

Là encore, comme dans la boîte rectangulaire, les figures sont gravées en basse-taille sur or, émaillées en blanc léger, se détachant sur un fond d'or glacé.

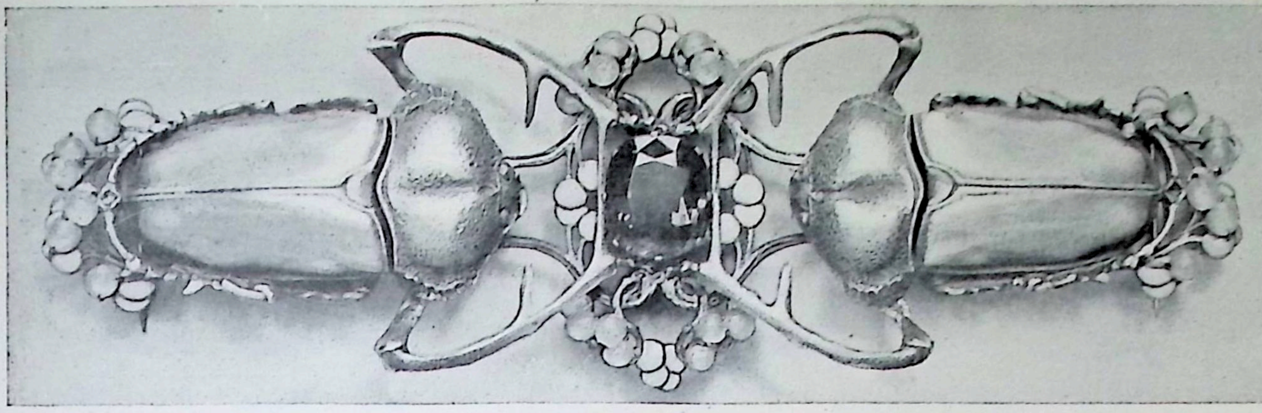
Les quelques exemples que nous donnons ici suffisent à montrer quelle progression constante suivit le talent de Grandhomme. Combien sa facture s'accomplissait, comment s'augmentaient ses ressources artistiques et le parti qu'il savait en tirer.

N'est-ce pas le parfait artisan, maître de sa matière et maître de son art? Et n'est-il pas naturel que le bel art de l'émail ait su éveiller au cœur de cet artiste le feu clair qui l'anime, et le pousse à chercher toujours plus avant les moyens d'exprimer ses rêves gracieux et de les immortaliser?

M. P.-Verneuil.



PANNEAU DÉCORATIF
PAR
BACARD



LALIQUE

Les Arts appliqués aux Salons

AVANT d'étudier en détail les œuvres exposées cette année dans les sections d'Art décoratif des deux Salons, il convient de chercher à retirer un enseignement de cette exposition dans son ensemble. Car la question de l'art décoratif moderne est plus que jamais une question d'actualité, et la crise que traverse l'évolution artistique doit nous intéresser au plus haut point.

Il est indéniable qu'il y a crise, et l'on doit le constater plus que le contester.

D'où vient cette crise? D'où vient que le public ne répond pas, ainsi que le désirent les artistes, ainsi qu'il devrait le faire, aux avances que lui font ceux-ci? Les artistes vous diront trop facilement : la faute en est au public seul, qui se désintéresse de nos efforts, et ceux-ci demeurent stériles par sa faute. Nous piétinons, et n'avançons pas.

Ayons la franchise de le dire, seule cette dernière phrase est vraie. Nous n'avançons pas. Mais est-ce vraiment par la seule faute du public, et les artistes eux-mêmes ne sont-ils pas, en partie tout au moins, les artisans de leurs déboires ? Cette sorte de défaveur, passagère du reste, ne provient-elle pas d'un faux départ, et du manque d'*esprit pratique* dont nous avons fait preuve en la circonstance ?

Car voyez à l'étranger, en Allemagne sur-



LALIQUE — *Bonbonnière*

tout, et aussi en Autriche. Là, les formes nouvelles progressent sûrement, pour plusieurs causes. Dans le premier de ces pays, le désir de se créer un *style national*, n'empruntant rien aux styles étrangers, aux styles français surtout, aide fortement à la diffusion de l'art moderne. Mais aussi, et surtout peut-être, l'esprit y est pratique; et l'entente d'artistes et de fabricants permet d'établir et de vendre à des prix raisonnables, quoique rémunérateurs; par là même, cela permet au public de suivre le mouvement et de s'y intéresser autrement que d'une façon purement platonique.



LALIQUE *Bonbonnière*

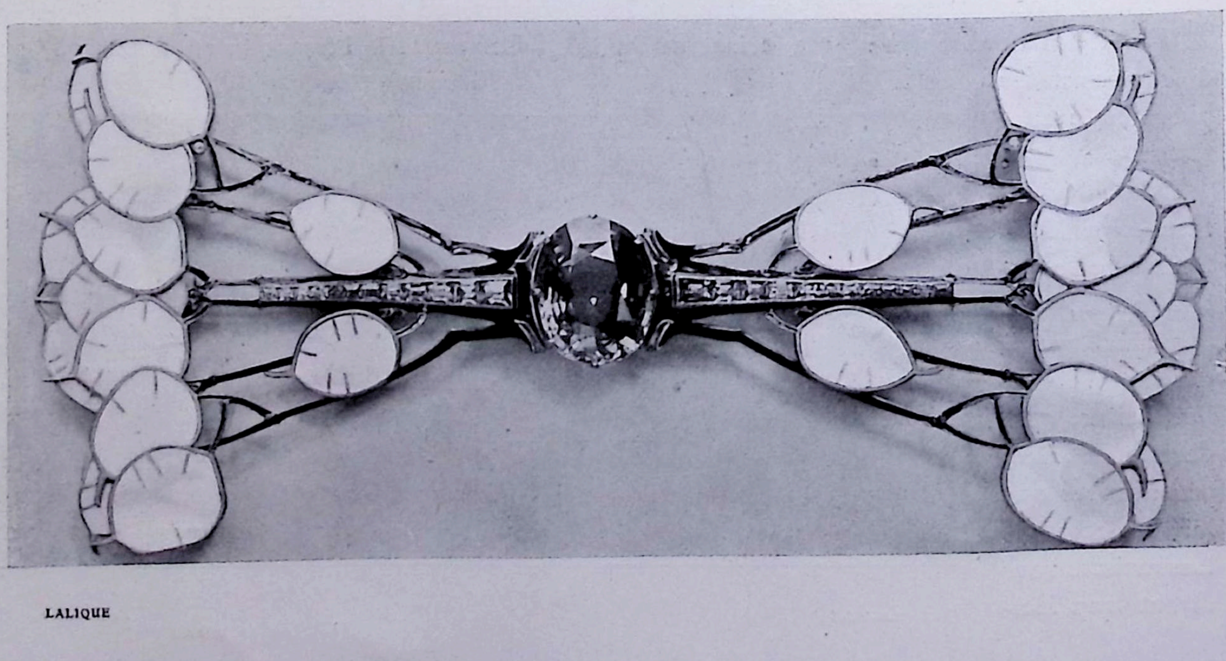
Que voyons-nous, et qu'avons-nous vu jusqu'ici chez nous ? Rien de semblable.

Nous avons vu les artistes faire des efforts considérables, cela est incontestable. Mais nous avons vu aussi ces artistes, qui devraient vivre de leur production, se condamner à tuer celle-ci en entrant en antagonisme avec les fabricants.

Un mouvement d'art ainsi dirigé doit être stérile, forcément. A quoi doit viser l'artiste qui crée un meuble ? A créer une forme qui réponde bien au besoin que ce meuble doit satisfaire, en même temps qu'aux exigences de la matière qui doit servir à l'exécuter. Mais aussi, il doit penser à l'édition pratique de son meuble ; il doit songer au prix qu'il en devra demander au public, à l'acheteur éventuel. Or, que se produit-il presque inévitablement ?

L'artiste a rejeté bien loin une entente avec un fabricant. Il fabrique lui-même. Or, il n'a pas d'ouvriers, pas d'ateliers, pas de capitaux. Ce sont donc des façonniers qui travaillent pour lui ; il ne peut qu'exercer une surveillance inefficace sur leur travail, et il est grugé aussi bien sur la qualité que sur la quantité de celui-ci.

Donc, élévation du prix de revient. D'autre part, manquant de capitaux, ce n'est pas une



LALIQUE

série du même modèle, six, douze, qu'il fait exécuter à la fois, mais bien une pièce isolée.

Or, seule la fabrication en série pourrait lui permettre de lutter contre la fabrication à la grosse des chambres à coucher Louis XVI ou des salles à manger Henri II.

D'autre part, le manque de capitaux l'oblige à négliger les corrections successives que doit subir un modèle pour être au point.

C'est donc un modèle incomplet, exécuté dans des conditions déplorables, aussi bien au point de vue artistique qu'au point de vue commercial, qu'il présente au public.

Et, surtout si le meuble est, malgré tout, bien établi, le prix de revient est tellement élevé que même en supprimant tout bénéfice pour lui, l'artiste est forcé d'en demander un tel prix qu'il met en fuite l'amateur sans espoir de retour.

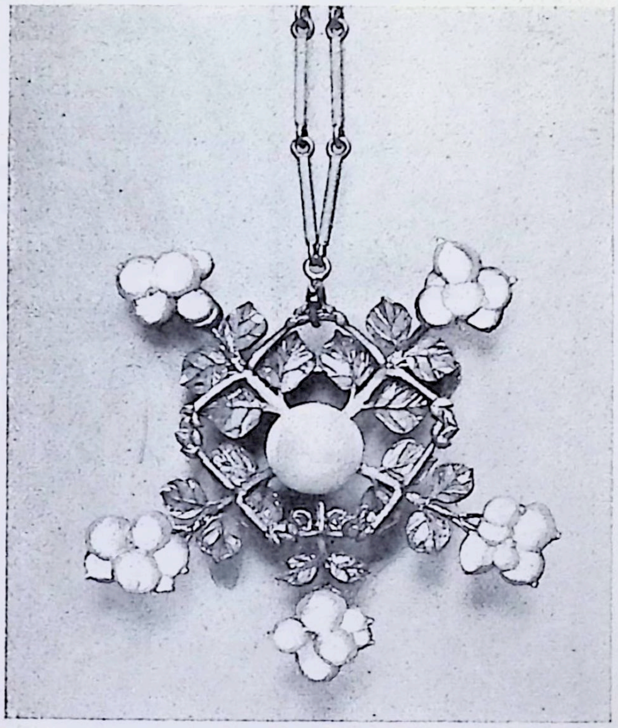
L'artiste criera bien qu'il n'y gagne rien, qu'il a fait des sacrifices énormes; ce sera vrai, mais cela n'empêchera pas l'acheteur d'aller chez le fabricant et d'y acquérir pour une somme raisonnable un mobilier bien établi, qui répondra moins bien à ses aspirations artistiques, sans doute, mais où, du moins, chaque meuble isolé ne lui coûtera pas le prix d'un mobilier complet.

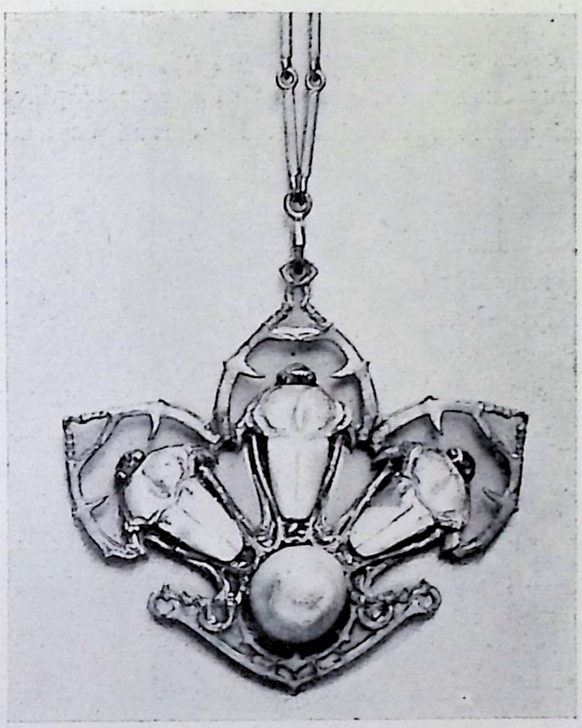
Qui a raison de l'artiste ou du public?

Et cet esprit est tel chez nous, esprit d'indépendance diront fièrement les artistes, que nous voyons ceux-ci créer une vaste Société dont l'un des buts, sinon le principal aux yeux de beaucoup de ses membres, est la lutte contre le fabricant!

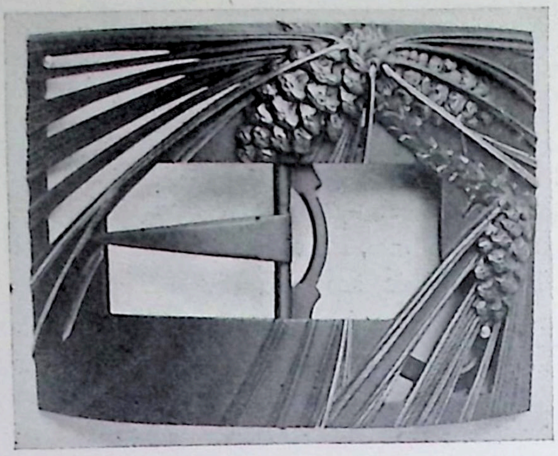
Et pendant ce temps, en Autriche, en Allemagne, des associations se fondent, des ateliers sont créés, où pratiquement sont établis et bien établis des modèles nouveaux. Et avant longtemps, au lieu de la suprématie française à laquelle croient encore ceux qui restent chez eux, nous aurons l'invasion des étrangers. Et ce sera nous qui l'aurons voulu.

Que ne voyagent-ils un peu, ceux qui ne veulent pas voir. Que ne vont-ils aux expositions de Dresde, de Berlin, de Vienne, d'ailleurs. Ils y trouveraient des exemples profitables à plusieurs points de vue. Croient-ils donc que les artistes y font abandon de leurs justes droits? Non pas. Mais par une entente raisonnable, ils s'unissent aux fabricants, produisent, *vendent*, et y trouvent leur bénéfice.





LALIQUE *Pendentifs*

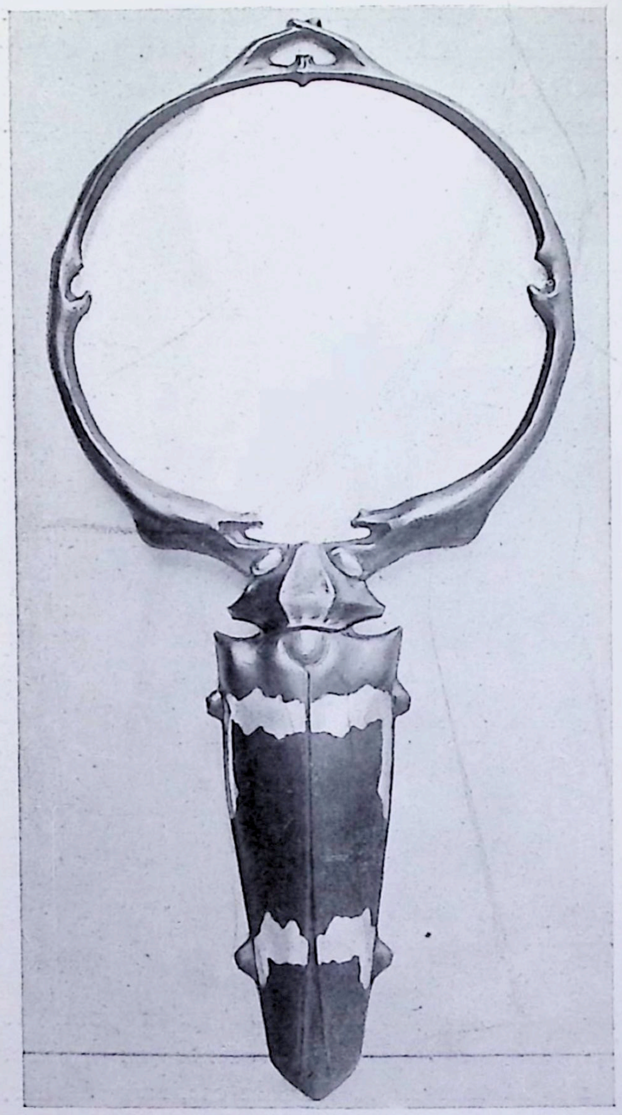


GAILLARD *Boucle*

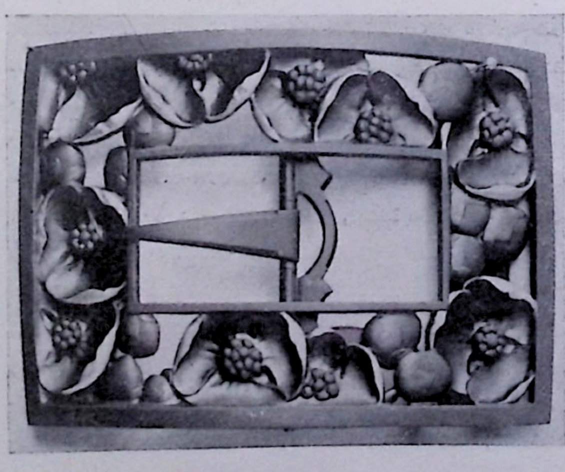
Chez nous, l'art moderne, à part de trop rares exceptions, est resté l'art de la pièce unique, l'art du bibelot. La céramique s'attache à ne produire que des pièces de musée; l'orfèvrerie de même; tous les arts appliqués sont dans la même erreur! Ne vaudrait-il pas mieux créer des modèles pratiques et les éditer à des prix raisonnables? On verrait alors progresser cet art si décrié. Et le public, l'acheteur en un mot, entraînerait fatalement la masse des fabricants, réfractaires maintenant, mais qui entreraient bien vite dans le mouvement au lieu de l'entraver si leur intérêt véritable les y poussait. Ce ne sont pas les artistes qui manquent, c'est le sens pratique, on ne saurait assez le répéter.

Ainsi, voyez ce que sont nos expositions d'art décoratif, et si vous avez tant soit peu voyagé, voyez ce qu'elles sont à l'étranger, voyons surtout ce qu'elles *devraient être !*

Prenez la Sécession de Vienne, par exemple. Ce ne sont pas uniquement des expositions d'art appliqué qui s'y font, mais de nombreux exemples nous y ont été donnés. Là, jamais deux expositions semblables. Le décor, la disposition des pièces y sont incessamment renouvelés. Les organisateurs comprennent admirablement que la présentation même des œuvres exposées doit être l'objet de tous leurs soucis;



GAILLARD *Loupe*



GAILLARD *Boucle*

que le public viendra (acheteurs occasionnels) d'autant plus facilement que le spectacle sera pour lui plus varié chaque fois. Et la pratique donne raison à la théorie.

N'allez pas croire cependant que ce soient des installations horriblement coûteuses; pas du tout. Avec des moyens simples, des matériaux modestes, mais avec beaucoup de sens artistique, des ensembles charmants et harmonieux sont créés.

Quelle différence avec les salles d'art décoratif, aussi bien à la Société Nationale qu'à la Société des Artistes français ! Triste déballage, où voisinent les œuvres les plus dissemblables, sans qu'aucun effort de présentation, de mise en valeur, soit tenté ! Que manque-t-il, cependant ? A coup sûr ce ne sont pas les artistes. C'est donc, une fois encore, *l'esprit pratique*.

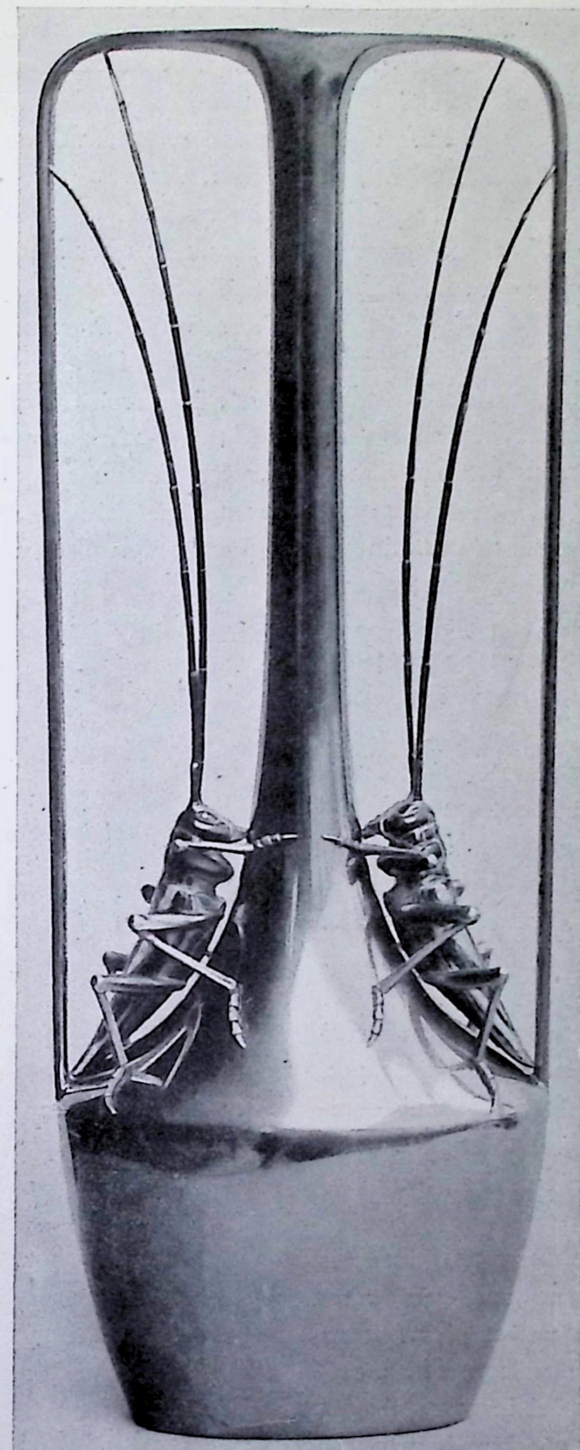
Que l'on ne vienne pas me dire que les peintres et les sculpteurs craignent la concurrence. Qu'ils ferment dans ce cas leurs expositions aux arts appliqués. Mais s'ils les admettent, leur intérêt n'est-il pas d'y attirer le plus de visiteurs possible ? Ne bénéficieront-ils pas eux-mêmes de cette affluence ?

Que, chaque année, deux, trois, quatre artistes soient désignés pour décorer les salles d'exposition. Il s'en trouvera d'assez peu intéressés pour tenter la chose. Des fabricants de bonne volonté se joindront à eux, pour qui ce sera de bonne publicité. Et dans ce décor, chaque année nouveau, dans des dispositions chaque année nouvelles, venez grouper de façon artistique les œuvres exposées. Quelle différence avec le bazar actuel !

Des frais minimes sinon nuls, un intérêt artistique certain, une meilleure présentation des œuvres, un effort d'art, y a-t-il là de quoi effrayer des artistes ?

Maintenant surtout, il est d'un intérêt capital d'intéresser, d'attirer le public. Ce ne sont pas de vaines récriminations qui seront utiles, mais des actes.

Plusieurs artistes cherchent une production rationnelle ; puisse leur exemple être profitable. Nous n'aurons malheureusement, du reste, que peu de ces exemples encore à constater.



GAILLARD — *Vase*

L'art du bijou est parmi les arts ornementaux celui dont le renouvellement a donné les résultats les plus complets ; et chaque année, on prend plaisir à en admirer les productions nouvelles.

Lalique, disons-le de suite, y conserve son incontestable supériorité.

Cette année comme les autres, Lalique se distingue par la belle tenue de son exposition en même temps que par une heureuse application de son art à la toilette féminine. Il nous montre, en effet, des collerettes, des cols plutôt, broderies et orfèvrerie, d'un effet charmant et nouveau tout à la fois. L'un de ces cols est orné de deux têtes de coqs affrontées, formant fermoir d'argent et vigoureusement modelées. De ces têtes partent



HOFFMANN — *Théière en argent*

des plumes en broderie d'argent largement dessinées et constituant le corps de la collerette. L'ensemble est tout de distinction et d'élégance, d'un effet nouveau et fort riche, quoique sobre cependant. La composition est un exemple de cette juste mesure qui distingue les œuvres de Lalique, pleines de richesse sans surcharge, pleines de sobriété sans pauvreté.

Une autre collerette a le paon pour motif. Le même principe est adopté pour le fermoir. Cependant, les aigrettes d'argent des têtes des deux oiseaux ne seraient-elles pas bien dures et ne blesseraient-elles pas le cou qu'elles doivent orner? Les plumes sont bien traitées en une composition ajourée plus légère que la précédente; mais mes préférences vont à la première, cependant, plus caractérisée suivant moi.

A côté, un beau fermoir est orné de pierres taillées, où des cavaliers combattent un dragon dont la tête forme le motif central de la composition. Celle-ci est très belle, et très belle aussi est la matière de la pierre, aux tons violets et verts chatoyants.

Autre agrafe, formée de deux gros insectes d'argent affrontés et saisissant dans leurs fortes pattes une pierre rouge. D'autres pierres d'un rose laiteux forment une floraison s'harmonisant finement avec l'argent des insectes.

Une autre agrafe encore est formée par une grosse pierre jaune, topaze sans doute, d'où partent des tiges de monnayère. Les disques blancs de la monnaie du pape sont de nacre cernée d'un or jaune émaillé de brun par places. L'effet est très fin, quoique l'ensemble soit un peu raide.

Deux pendants sont charmants : dans l'un une grosse perle foncée est surmontée de trois insectes au corps de nacre taillée, aux pattes émaillées. La composition, régulière, est légère, gracieuse, et pleine d'harmonie.

C'est une perle aussi qui forme le centre de l'autre, et de cette perle partent cinq branches aux feuillages finement émaillés et aux fleurs de nacre. L'harmonie gris fin et vert est délicieuse, relevée par le ton jaune de l'or qui y apparaît.

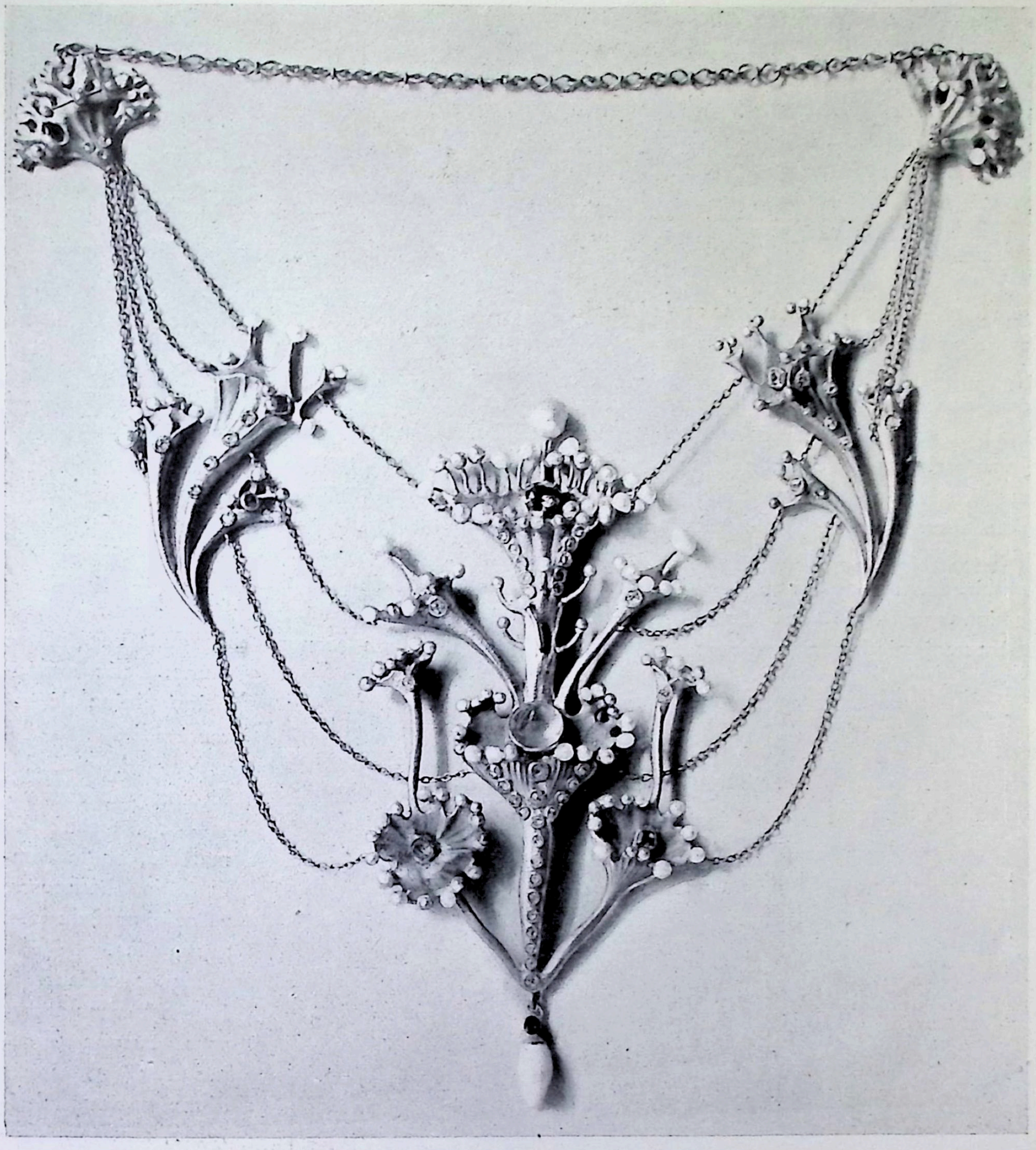
Deux peignes bas, d'ivoire et de nacre, sont d'une belle composition en même temps que d'une belle harmonie. Enfin deux bonbonnières émaillées sont d'une coloration fine et d'une composition charmante.

Cette année encore Lalique sait nous séduire par les ressources sans cesse renouvelées de son art merveilleux.

M. Lucien Gaillard a, lui aussi, une exposi-



FEUILLATRE — *Pendentif*



BOUTET DE MONVEL *Collier*

tion intéressante, quoique présentant beaucoup moins d'unité, de cohésion.

Ses bibelots et ses bijoux sont d'une heureuse inspiration et d'une belle exécution. Je ne vois guère à reprocher à M. Gaillard qu'une faiblesse, qui surprend chez lui : pourquoi cette concession au goût de certain public ? Pourquoi ces petits nœuds de diamants qui viennent orner plusieurs pièces, nœuds qui n'ajoutent aucun intérêt à la composition, qui la déparent même. Et cela surprend à côté des hardiesses souvent heureuses que nous nous plaisons à constater dans les pièces voisines.

Parmi ces dernières, plusieurs sont à citer : une belle série de peignes en corne et une autre série de bibelots d'une matière admirable.

Un peigne très simple et fort bien traité est formé de deux œillets. Un autre orné de freesie est moins heureux de lignes. Mais un pei-

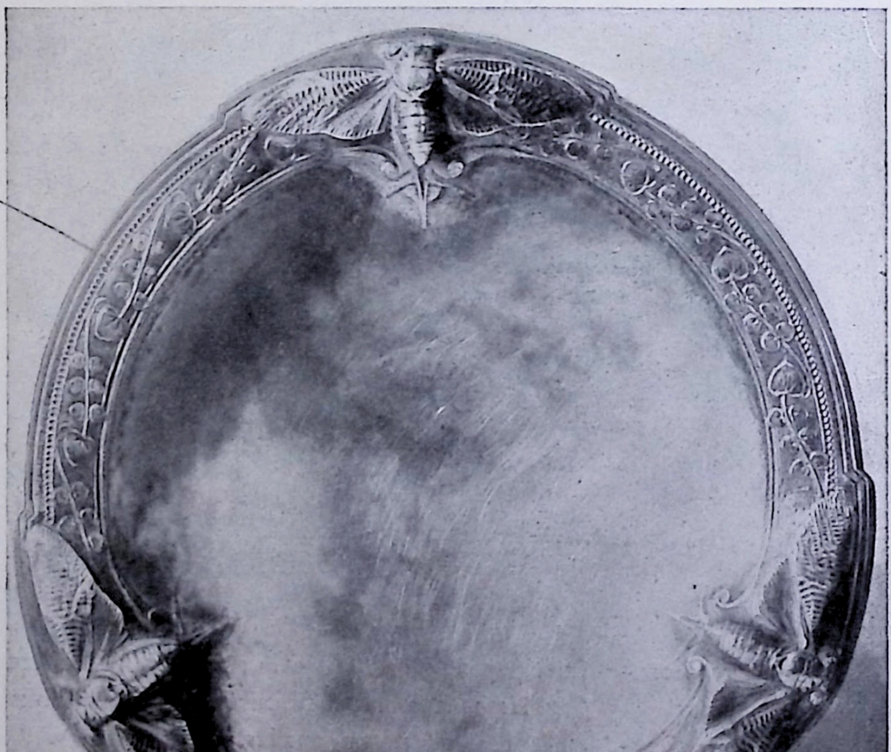


GALLEREY — *Cuivre repoussé*

gne haut, composé de chardons et de bourdons est d'une bonne composition en même temps que d'une exécution irréprochable. Un autre orné de chrysanthèmes, puis un autre encore orné de fleurs de pommier sont très heureux. Je ne parle pas ici de ceux où des violettes, des muguets, des myosotis sont liés par les petits nœuds dont il fut question plus haut. J'aime mieux signaler celui où deux libellules enserrent un saphir. La composition en est curieuse et l'exécution supérieure. La corne amincie est une matière employée fort heureusement pour les ailes.

Mais le bijou serait-il propre à être porté ? C'est cependant surtout à un peigne diadème, orné, lui aussi, de deux libellules, que ce reproche devrait être adressé. Ce sont de beaux bibelots, mais je crains bien que cela ne puisse pas être des bijoux.

Parmi les objets en métal, il faut signaler deux boucles de ceinture, d'une composition très japonaise, moins charmantes cependant, l'une ornée de pin, l'autre de fleurs de sagittaires. Une troisième, plus importante, est formée de deux serpents mordant une pierre jaune. Belle composition pleine de caractère.



BOCQUET — *Coupe en argent repoussé*

Puis, à côté des bijoux, plusieurs vases fort beaux de matière, et de composition heureuse ; tel celui orné de deux sauterelles.

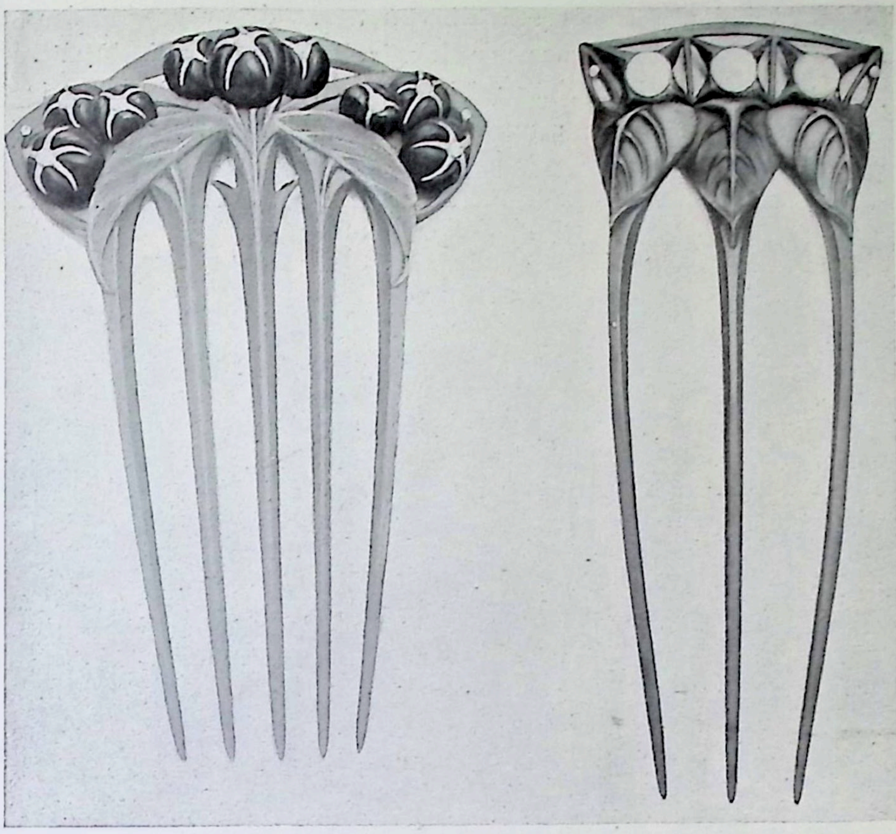
Et cependant, je lui préfère un autre, sans aucune ornementation, mais d'une couleur admirable, aux tons chatoyants passant de la sépia chaude à des rouges laqués et presque orangés parfois.

Enfin, une loupe utilise les antennes d'un insecte de curieuse façon.

L'envoi de M. Gaillard, considérable et parfois très intéressant, manque

d'unité cependant, et certaines pièces fort réussies qui y figurent ne peuvent que nous le faire regretter.

A la Société Nationale, l'art du bijou est moins cultivé, et l'envoi le plus important est celui de M. Boutet de Monvel. L'artiste est en incontestable progrès. Il cherche davantage la forme, la ligne ; et ses bijoux ont un aspect moins barbare qu'autrefois ; sont plus harmonieux. Mais c'est surtout vers l'harmonie des lignes que M. Boutet de Monvel doit poursuivre son effort, en même temps que vers la simplicité. Son collier dont les motifs sont tirés du lichen, est curieux, agréable même, mais bien compliqué.



DE WAROQUIER *Peignes*

M. Rivaud semble plus en possession de lui-même et de son art. Ses bagues sont fort intéressantes, avec des recherches heureuses de matières et d'harmonies : certaines, aux anneaux de corne ou d'ivoire ; d'autres tout en métal, ornées de pierres aux tons fins et bien employés.

Des colliers simples et bien composés ont beaucoup de caractère.

M. Bocquet nous montre, lui aussi, des bagues, mais conçues et exécutées de façon différente. Les insectes, avec leurs formes curieuses, lui servent d'éléments ornementaux ; le repoussé en est bien traité et l'ensemble ne manque pas de caractère.

A côté de lui, M. Monod expose des broches et des boutons, ornés de lignes conventionnelles, bien équilibrées. L'ensemble est d'un bon effet, simple et distingué.

De M. Hamm, des peignes en corne d'un travail intéressant et d'une composition parfois curieuse.

Revenant à la Société des Artistes français, nous y trouvons M. Le Couteux, et ses bijoux où la nacre très colorée est heureusement employée. Un pendentif, en or et nacre, où un

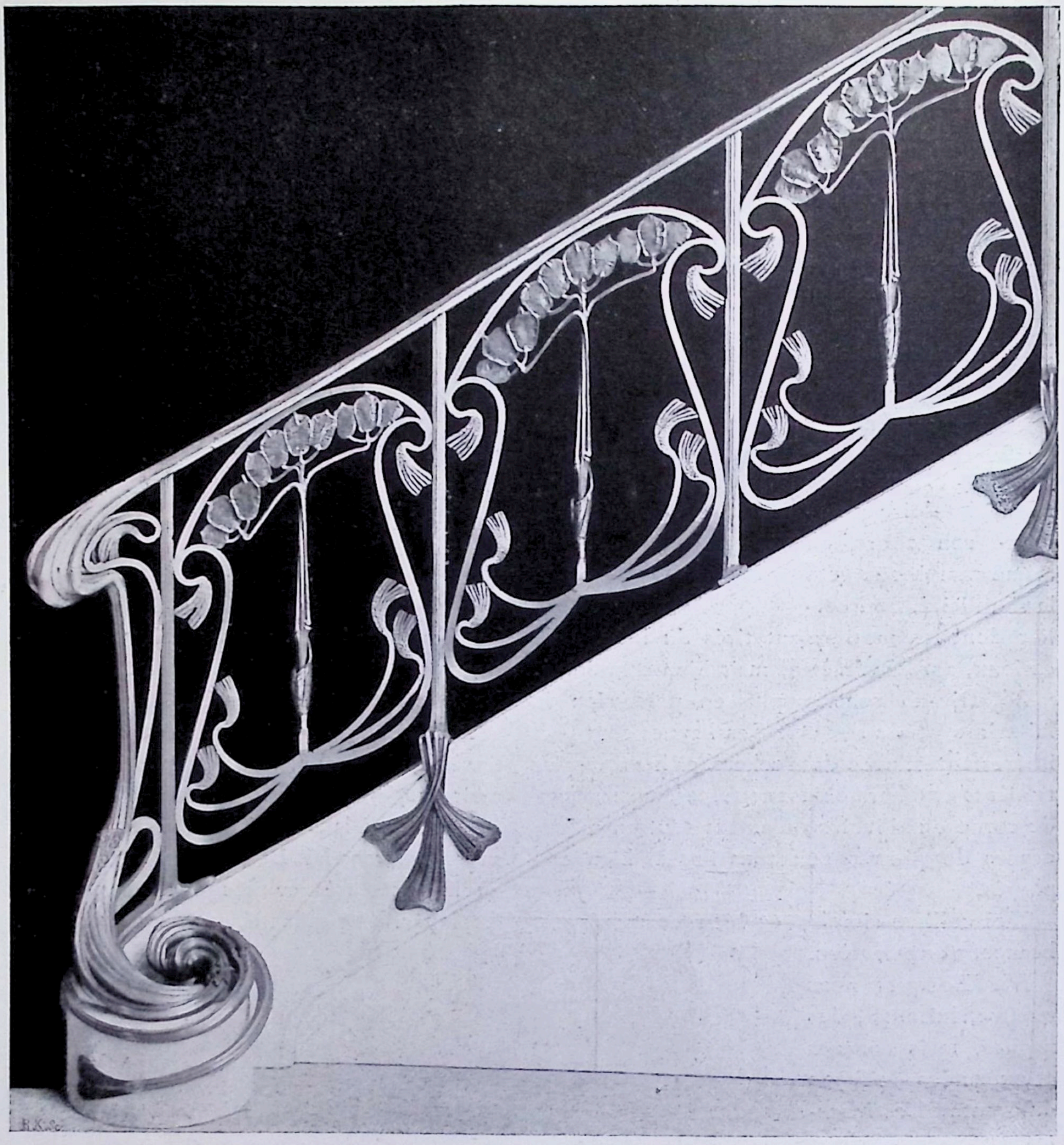


HOFFMANN *Légumier*

hippocampe et des algues sont bien traités, nous séduit, malgré sa forme un peu lourde. Un peigne, algues et crabe est, lui aussi, intéressant.

M. de Waroquier nous montre une série de déjà reproduit dans cette revue, dans un article consacré à l'émail.

Ce peigne est intéressant, et ne manque pas de caractère. De même, nous avons parlé aussi



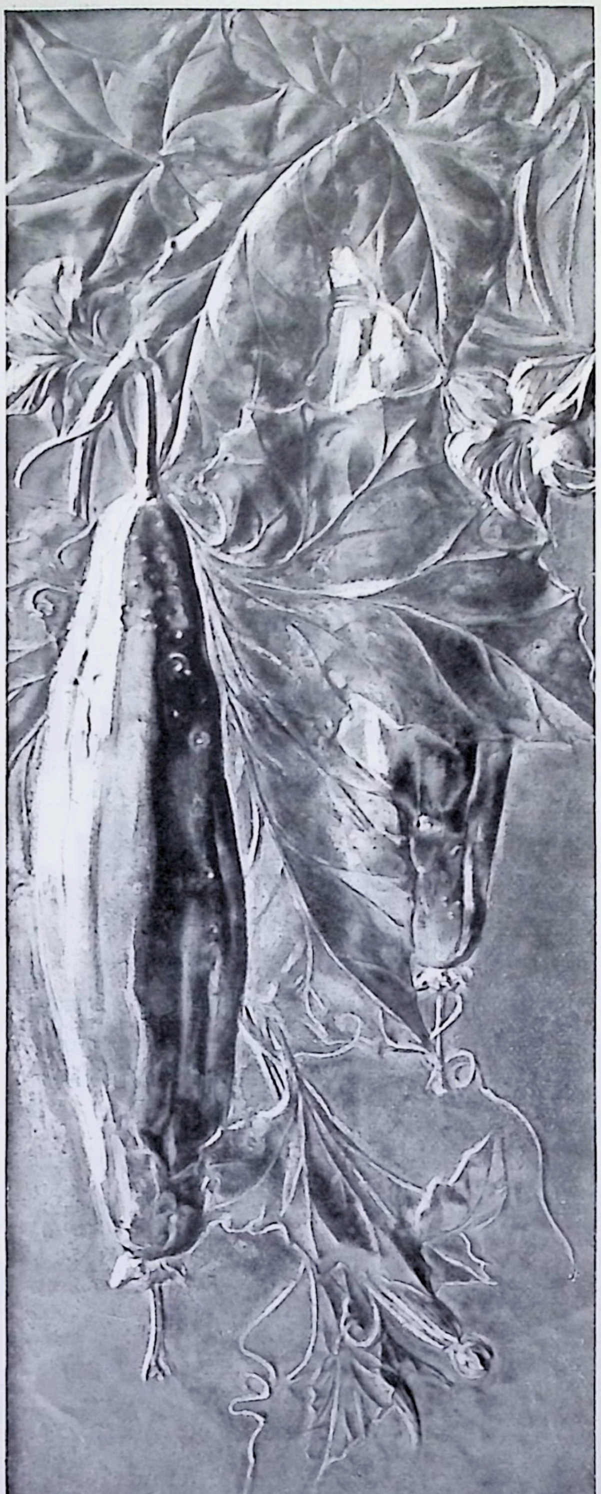
MAJORELLE — *Rampe en fer et cuivre*

peignes de corne, d'un bonne composition, et harmonieuse de tons et de formes.

M. Feuillâtre expose surtout des bijoux émaillés, cette année. Nous retrouvons dans sa vitrine un peigne en corne et or émaillé, où deux serpents vomissent de la fumée, peigne d'un vase cristal et métal émaillé, orné de libellules.

Un autre peigne orné de chrysanthèmes est un peu lourd, peut-être.

Ce que je préfère dans l'envoi est un pendentif, tête de femme en pierre verte gravée,





GALLEREY

Cuivre repoussé

dont la chevelure se transforme en ailes de papillon, d'une coloration soutenue et riche. L'ensemble est d'une heureuse composition.

Les émailleurs, les maîtres de l'émail, tout au moins, semblent faire grève cette année, mais non pas les émailleurs émaillant à leurs moments de loisirs. Et si nous déplorons l'absence de Grandhomme, de Hirtz, de Tourrette, nous déplorons aussi de voir ce bel art de l'émail livré aux mains des profanes. Allons-nous voir pour lui ce qui s'est passé pour le cuir, ce qui commence pour les métaux repoussés? Et ne



BRATEAU — *Gobelets d'étain*

pourrait-on trouver des *arts d'agrément* spéciaux, mettant à l'abri ces belles matières des atteintes d'artistes par trop inexpérimentés?

M. Thesmar fait preuve, dans son envoi, de sa virtuosité coutumière. On ne saurait imaginer matière plus pure ni plus belle.

M. Riquet, sous la direction de M. Bracquemond, a exécuté un hanap d'émail translucide à jour. Pourquoi avoir choisi cette technique difficile et coûteuse ? Le propre d'un émail à jour est d'être vu par transparence. Or, les tons de celui-ci sont si foncés qu'un cloisonné ordinaire sur fond d'or aurait produit le même effet. Il y a là une faute évidente d'appropriation de la matière.



SCHEIDECKER — *Enseigne*

M. Point expose le coffret de l'*Ile Heureuse* dont nous avons parlé déjà dans notre article sur l'éamil, et où de belles qualités techniques sont mises au service d'une composition d'un caractère un peu trop spécial.

Les émaux de Mlle Philastre sont d'une belle matière, mais sa composition est bien sèche et bien raide.

M. Reynier a un intéressant envoi, avec de belles colorations, et de contrastes de matière curieux, comme ses insectes d'émail sur de petites poteries. Mais si sa matière est d'une belle coloration, sa technique a besoin de s'affiner, et de gagner en légèreté, en distinction. C'est un envoi plein de promesses cependant.

Les vitraux, proches parents des émaux, nous fournis-



BONVALLET *Vase en cuivre*

sent peu de belles œuvres, cette année. Nous devons citer cependant un vitrail de M. Socard, un parc délicieux sobrement traité d'après un carton de M. Ch. Guérin. Les verres découpés, seuls employés, y sont exactement nuancés, et leur mise en valeur est parfaite.

Deux vitraux de M. Bernard Boutet de Monvel sont curieux aussi, bien composés, bien exécutés dans des tonalités douces. Peut-être dans un, une écharpe bleue est-elle un peu foncée sur la robe blanche? L'ensemble est plein de caractère et de distinction.

Avec M. Laumonnerie, exposant un paysage bien traité à son habitude, nous en avons fini des vitraux intéressants.

Les métaux ouvrés nous fourniront davantage. C'est avec plaisir que nous revoyons chaque année les vases de M. Bonvallet. A ce dernier Salon encore, il nous en montre une belle série, fort intéressante. Parmi eux, un vase au galbe simple est orné de fleurs d'eucalyptus. L'effet des fleurs argentées est charmant. Le vase pansu orné de pin est fort beau. Très bien aussi celui tiré du cardère, très élégant de forme, et d'idée heureuse. J'avoue moins aimer le vase orné d'épis.

Dans le vase orné de chêne et d'un trigonocéphale, le plus important de la série, le serpent dressé choque un peu. Mais l'ornementation est belle et grasse.

M. Scheidecker nous montre une nouvelle série de cuivres découpés. Une enseigne, « à l'espérance », est bonne. Les vagues, le pin, la femme sont bien et sobrement traités. J'aime moins les cuivres découpés où des ciments colorés ont été incrustés. La matière ne m'en semble malheureusement pas assez belle.

Avec M[lle] Hoffmann, c'est le métal repoussé que nous abordons. Ici, la maîtrise technique est incontestable, et certaines pièces sont charmantes, telle cette petite théière d'argent, de forme simple et robuste. Des légumiers inté-



BONVALLET *Vases en cuivre*

ressent aussi. Enfin, une série de vases, aux formes grasses et aux chaudes patines, complète cet envoi. L'artiste y paraît en pleine possession de son métier, et ne doit plus songer qu'à affiner son ornementation pour arriver à la maîtrise.

De M. Desbois, des œuvres intéressantes *fants*, de composition charmante ; un vase en cuivre repoussé orné de graines de pissenlit ; enfin un vase de bronze auquel la pomme de pin a servi de thème ornemental. On y retrouve dans chacun d'eux le talent souple et délicat de l'excellent artiste.



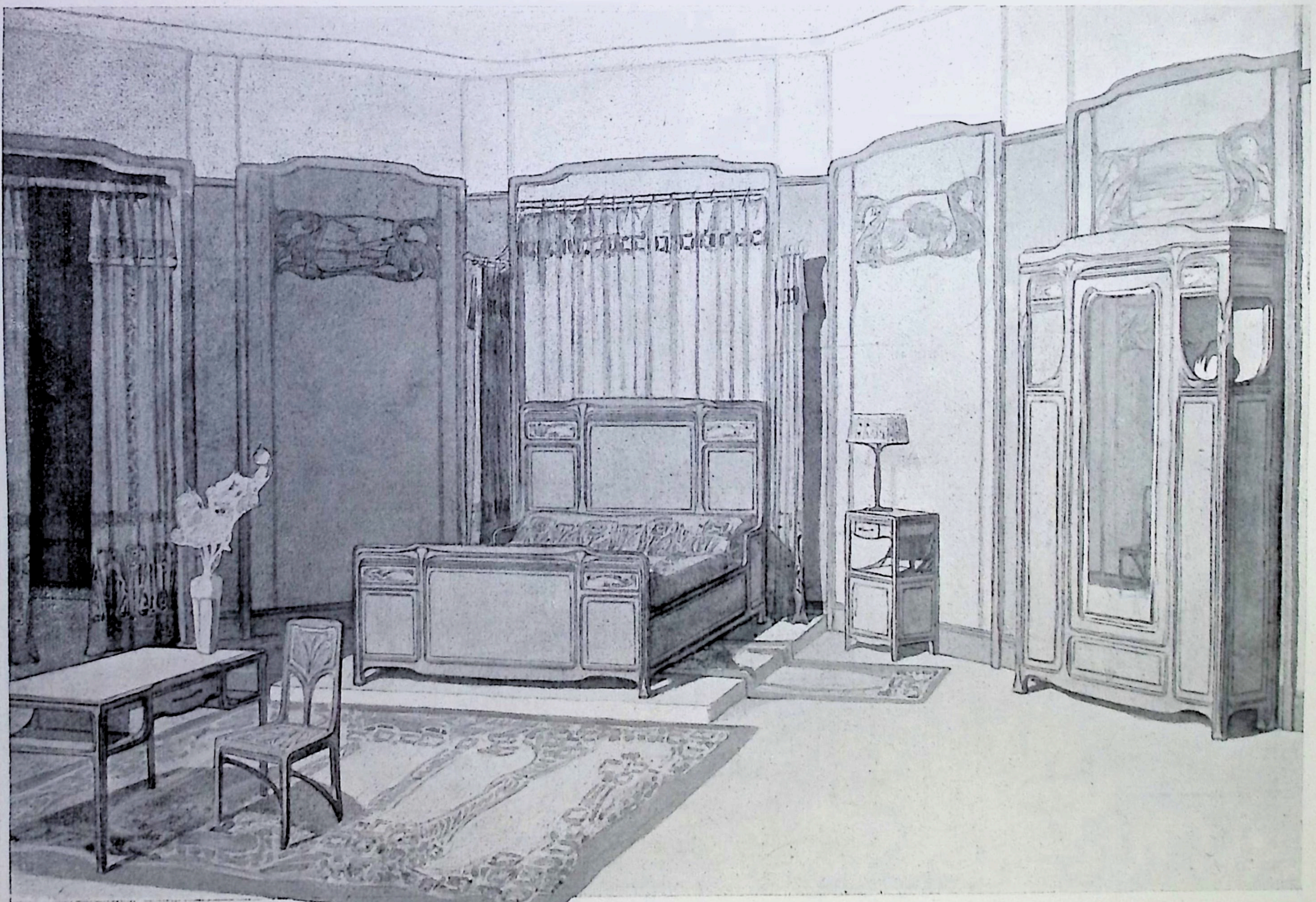
MAJORELLE *Desserte*

comme toujours ; de M. Bocquet, deux coupes d'argent. L'une ornée de cigales et de sphinx est fort réussie. M. Monod joint aux boutons et aux boucles dont nous avons parlé déjà, deux petits vases d'argent intéressants par leurs formes simples et pures.

M. Brateau expose cette année quatre vases : deux gobelets d'étain, *les Saisons* et *Ronde d'en-*

M. Gallerey nous montre de savoureux cuivres repoussés, gras et souples ; le luffa, le maïs et l'oranger y sont interprétés de façon excellente. De M. Bourdon, un plat en cuivre repoussé intéressant aussi, quoique le poisson qui y figure manque un peu de caractère.

M. Majorelle fait montre de qualités sérieuses de composition dans sa rampe en fer

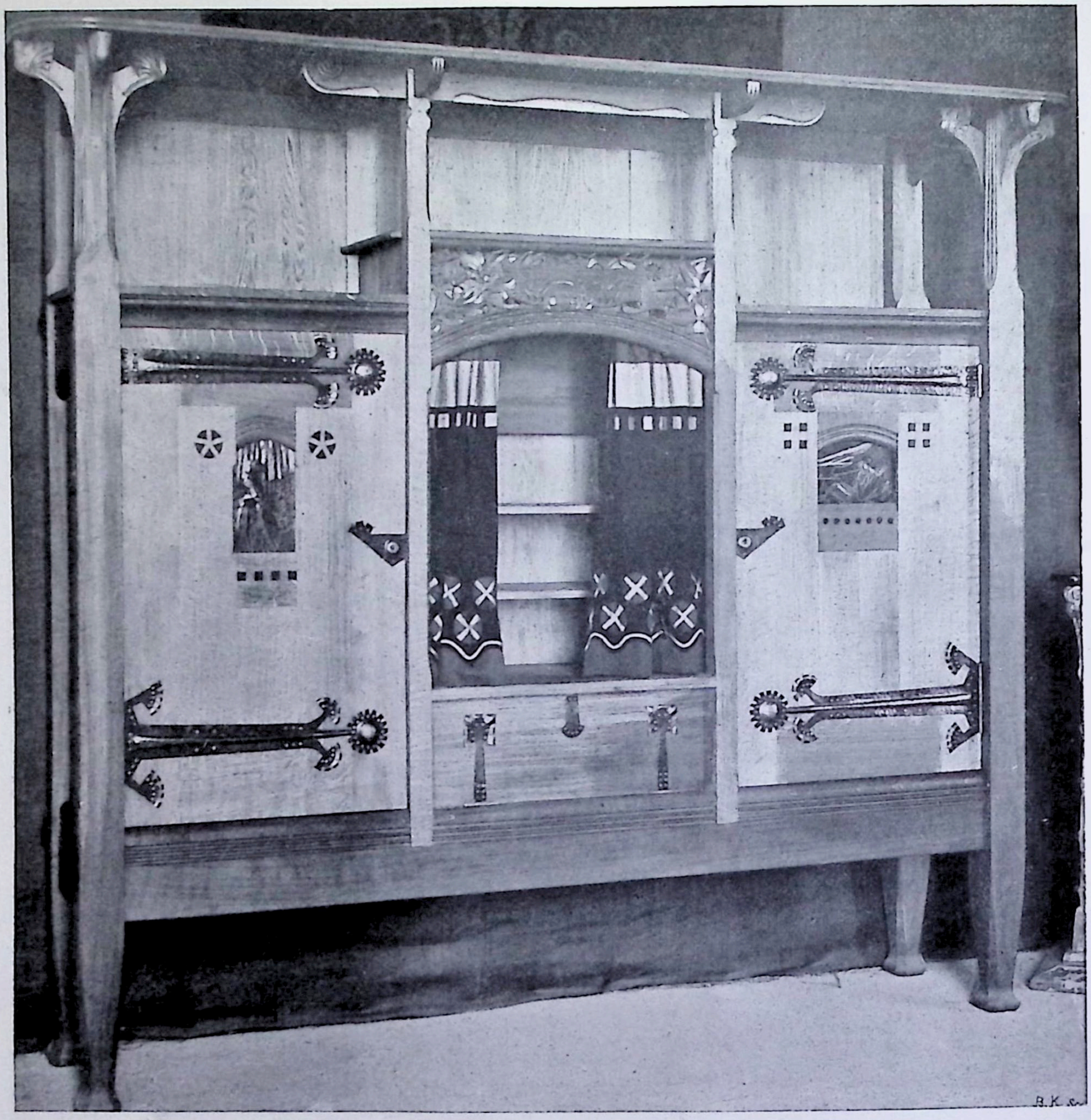


M. DUFRÊNE

Chambre à coucher

forgé. Le départ en est excellent; mais certaines parties sont-elles ensuite bien traitées selon les exigences de la matière?

Certaines des lampes électriques qu'il expose



RAPIN *Meuble d'atelier*

intéressent. L'une en fer, interprétation d'une ombellifère, est bonne, quoique le pied soit bien nature et bien compliqué. D'autres sont simplement formées de lignes ornementales.

De M. Boucher, un vase d'étain, dont une ombellifère a fourni aussi le thème. Les formes sont grasses, mais un peu molles cependant.

M. Habert Dys expose une série importante de pièces d'orfèvrerie, vases décorés et décoratifs, boîtes, etc., d'une fort belle exécution et d'une composition ingénieuse. Un grand vase de bronze grassement ciselé, est une curieuse interprétation ornementale du canard. En somme, très gros effort, et envoi intéressant.

De M. Lelièvre, des pièces d'orfèvrerie d'une bonne composition, dans sa manière habituelle. J'aime moins ses bijoux.

Enfin, de M. Bourgouin, un calice : le Saint-Graal, d'une composition très intéressante, quoique d'un aspect un peu raide.

Les arts du mobilier renferment quelques pièces bien conçues, mais peu d'ensembles intéressants, et cela est bien regrettable, car ces ensembles sont toujours une très grande attraction pour le public, quelquefois un peu fatigué de ne voir que du bibelot.

M. Dufrêne, nouveau venu au Salon de la Société Nationale, expose une chambre à coucher fort bien composée. L'ensemble très harmonieux est dans une gamme d'un jaune atténué s'harmonisant très bien avec le ton du bois des meubles, le chêne clair, et que viennent relever encore quelques petits panneaux de marqueterie simple.

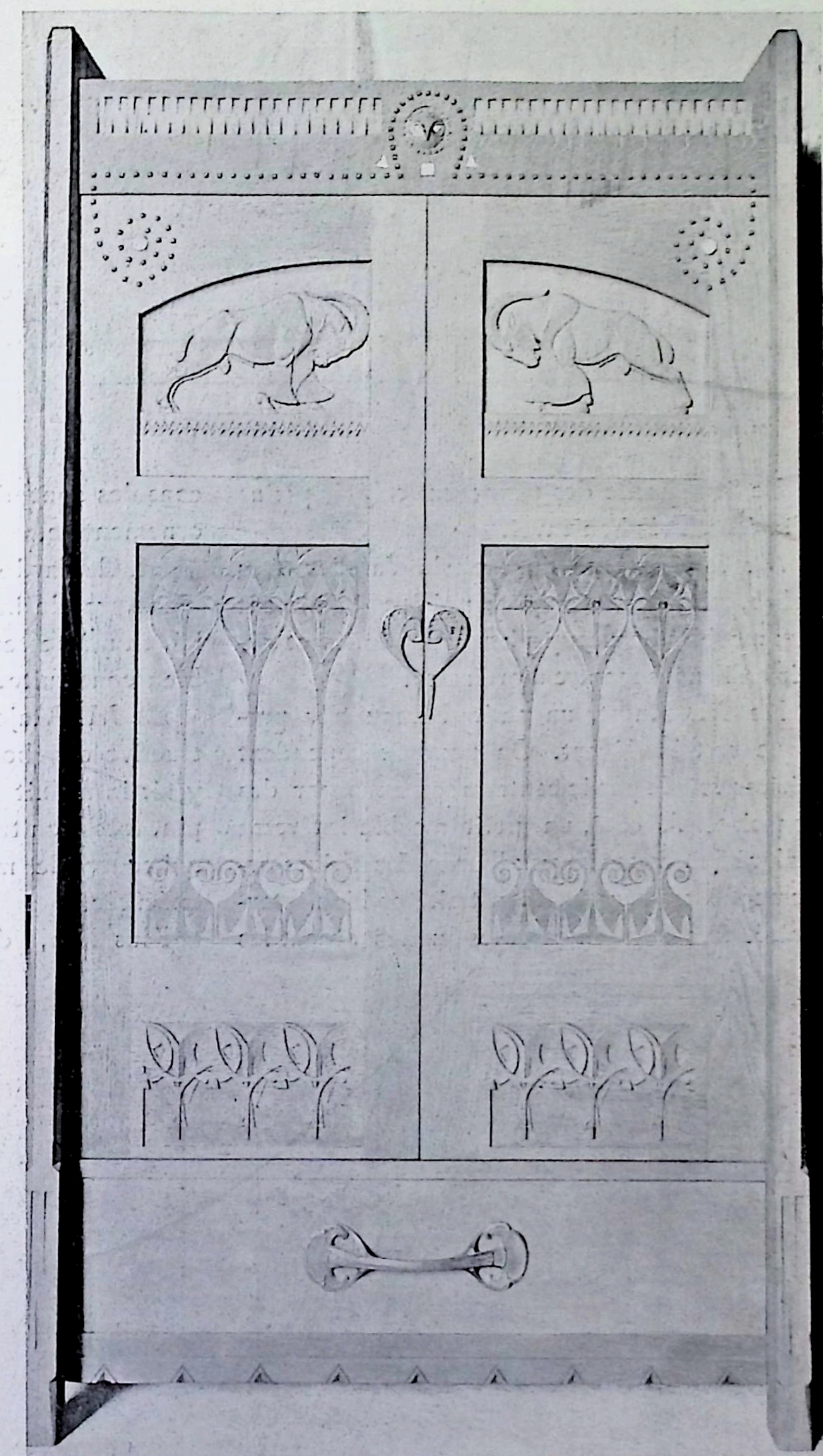
Les lignes générales sont sobres et élégantes. Les tentures s'ornent de panneaux de paysages très artistement interprétés en broderie de ficelles par Mme Ory-Robin. Mais ces mêmes broderies sont-elles bien pratiques pour l'ornementation des sièges ?

On doit louer M. Dufrêne pour son effort et pour l'aspect élégant de son ensemble.

M. Selmersheim nous montre une salle à manger d'une construction simple et logique, sobre de lignes et fort bien conçue. On y sent l'artiste en pleine possession de son art.

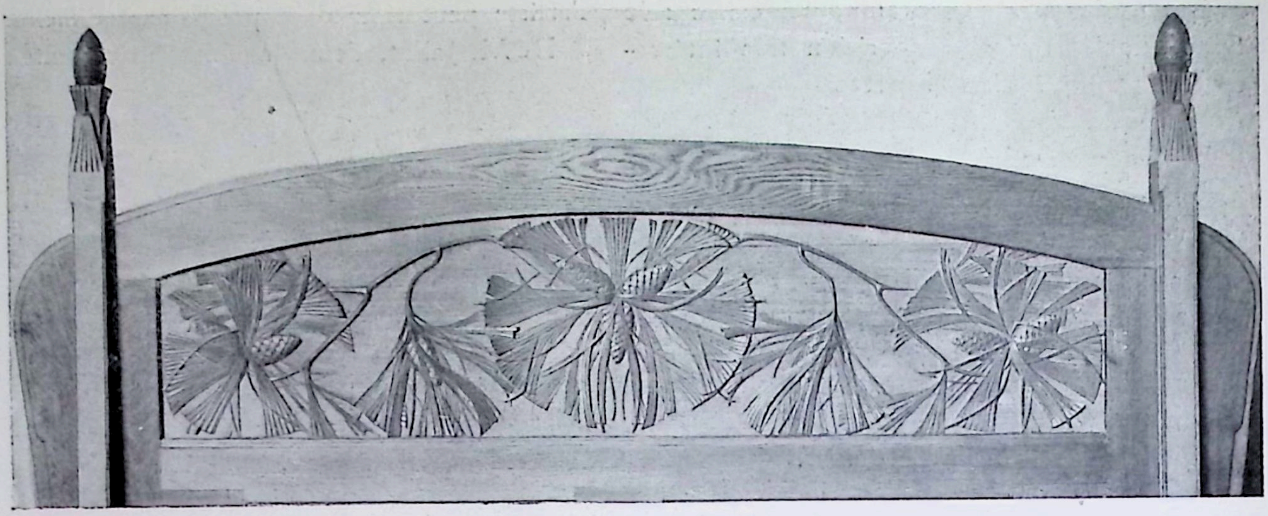
Un agencement intérieur pour une roulotte automobile montre les ressources infinies de son ingéniosité, et fait voir le parti que l'artiste peut tirer d'un programme difficile.

De M. Jallot, deux meubles intéressants :



JALLOT — *Armoire*

un lit et une armoire, tous deux en chêne. L'armoire, sculptée en très bas relief, est remarquable dans son ornementation. Des panneaux de cuir s'y harmonisent fort bien avec l'ensemble.



JALLOT — *Panneau bois sculpté*

Le lit présente des panneaux sculptés pleins d'intérêt. Très bon envoi.

M. Gallé expose un meuble d'atelier très sobre, pratique, et que je préfère infiniment aux meubles beaucoup plus compliqués et ornés qu'il nous montre d'ordinaire.

De M. Angst, un petit bureau très pratique et très élégant. On pourrait cependant désirer voir la partie centrale soutenue par des consoles. A côté, un petit meuble intéresse malgré une forme un peu lourde. Le thème ornemental est l'acacia, bien traité et bien interprété. Les fleurs en os et les feuilles ornant les consoles sont d'une exécution simple et bien ornementale.

M. Gaillard expose un classeur pour estampes d'une grande ingéniosité, et dont il sera reparlé ici, en même temps qu'une chaise élégante et bien construite.

De M. Majorelle, un piano. La partie constructive est bonne, et l'on regrette que l'on y ait introduit l'ornementation trop nature du pin, très bien traitée, d'ailleurs. La marqueterie qui couvre le meuble est intéressante et bien exécutée.

Plus loin, du même artiste, une salle à





KAULEK — *Dessins pour cretonnes*

manger aux meubles un peu lourds et à la tonalité triste. La souplesse de la construction en est à signaler cependant.

M. Plumet ne nous montre cette année qu'un meuble, bien construit, et de M. Hérold on doit signaler deux petites armoires.

Aux Artistes français, le mobilier fait cette année une timide apparition, relégué d'ailleurs dans des galeries désertes. M. Follot y expose un bureau déjà vu à la Société des Artistes Décorateurs et M. Rapin des meubles d'une allure bien moyenâgeuse, rappelant beaucoup l'art de Bellery-Desfontaines.

A signaler encore une vitrine intéressante de M. Becker.

Les papiers peints et les étoffes présentent quelques bonnes pièces. Parmi elles, des frises de M. Bille, des dessins pour cretonnes de M. Kaulek, bien composés. M. Auburtin expose deux frises pour papier peint, l'une composée d'écureuils dans des branches de pin, l'autre d'aras dans des marronniers en fleurs. On doit y admirer le dessin, et y regretter peut-être le parti trop pittoresque et trop nature.



G. PRÉVOT *Paravent*

De M. Gillet, des étoffes tissées, soies et velours, d'une bonne composition et de tonalités agréables.

De M. Lambert une frise d'étoffes, curieuse stylisation de vagues.

M. Cauvy nous montre trois frises pour chambres d'enfants très curieuses et amusantes, en même temps que bien ornementales. Cependant, peut-être peut-on regretter que dans deux d'entre elles surtout, les fleurs du premier plan soient sèches et ne se relient pas au reste de la composition. A part cette légère critique, les frises sont bonnes, les sujets bien choisis et bien traités.

A citer encore : de M. Bild d'intéressantes stylisations d'animaux, bien dessinées, dans des gammes un peu tristes peut-être ; les compositions ont du caractère, et j'aime surtout ses poissons, ses crapauds et un panneau de hiboux.

De M. Kirchner, un intéressant motif; mais on peut se demander si la répétition de la femme et du paon ne serait pas bien monotone.

De M. Dupré, un bon motif de frise, et de M. Lahalle une frise encore, pour chambre d'enfant, amusante et bien traitée.



AUBURTIN — *Frise pour papier peint*

De M. Bloch, un bon motif d'ancolies et de M. Boignard d'intéressantes applications tirées de l'étude d'insectes.

M[lle] Marie Gautier nous donne deux petits paravents en soie peinte. Très japonaises, sans doute, ses compositions sont charmantes cependant, et dénotent de scrupuleuses études.

De M[lle] R. Fuchs, un tapis de table exécuté au pochoir, avec le pissenlit comme motif, et d'une coloration agréable.

Citons encore : de M. Duvinage des compositions pour devant de cheminée ; certaines traitées de façon humoristique sont amusantes. Mais dans d'autres la mesure n'est-elle pas dépassée, comme dans celle où un insecte fuit devant les sabots d'un cheval ?



DUVINAGE — *Devant de cheminée*

M[lle] Baudeneau nous montre un rideau de mousseline de soie teinte au pochoir. L'effet est joli, et l'on pourrait tirer beaucoup de ce procédé.

La broderie est représentée d'une façon intéressante. Voici d'abord M[me] Ory Robin



AUBURTIN — *Frise pour papier peint*



LAHALLE — *Frise pour chambre d'enfant*

et ses broderies en ficelles et toiles ; c'est merveille de voir quel excellent parti l'artiste tire de ces matières grossières, quel aspect de richesse elle leur fait prendre en y mêlant quelques fils d'or et d'argent. Son panneau de vigne est un peu lourd et chargé peut-être; mais son grand panneau de paysage contient des parties absolument charmantes. La coloration comme embrumée, les notes discrètes et harmonieuses de l'or et de l'argent en font un véritable régal pour l'œil.

Dans un tout autre genre, Mlle Lyle Smyth obtient de bons résultats. Broderies d'usage, à la composition simple et aux colorations harmonieuses; broderies sur toile bise, ses petites nappes sont choses charmantes.

M[lle] Schweisguth cherche des harmonies plus fortes dans sa broderie *La mer* où des poissons étranges nagent parmi les algues. L'exécution en est bonne, ainsi que celle d'un coussin orné de nénuphars et de libellules.

De M. Prévot, un cousin aussi, mais d'or-





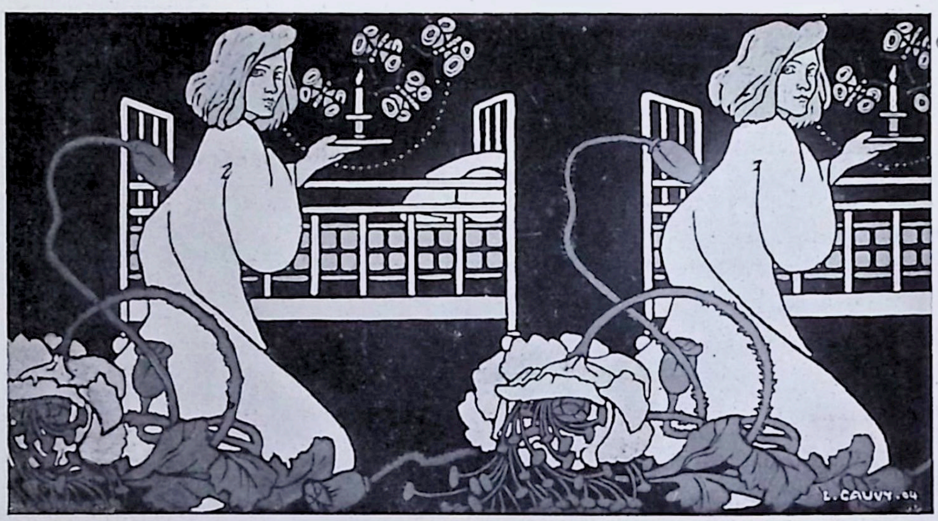
M[lle] GAUTIER — *Paravent*



CAUVY *Frise pour chambre d'enfant*

nementation conventionnelle ; bonne composition, ainsi que celle de deux cols brodés sur toile.

M. Mezzara nous montre d'intéressantes dentelles, et M. Courteix aussi. De même Mme P. Selmersheim expose quatre cols d'une bonne composition, et Mlle Morisset une couverture de livre finement brodée, d'une belle coloration ainsi que d'une bonne exécution.

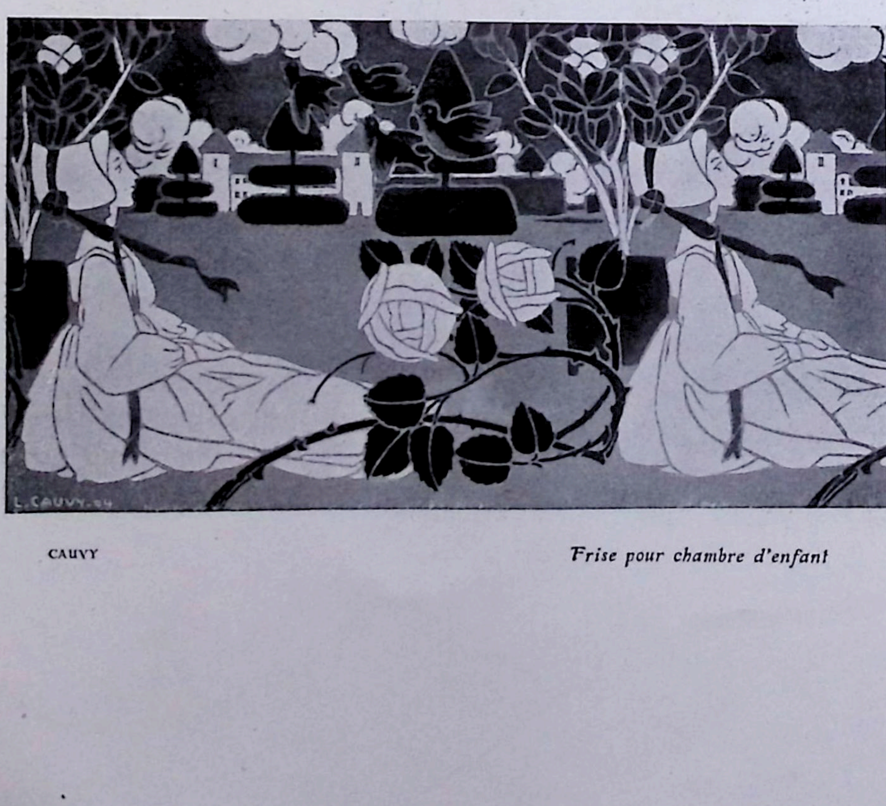


CAUVY *Frise pour chambre d'enfant*

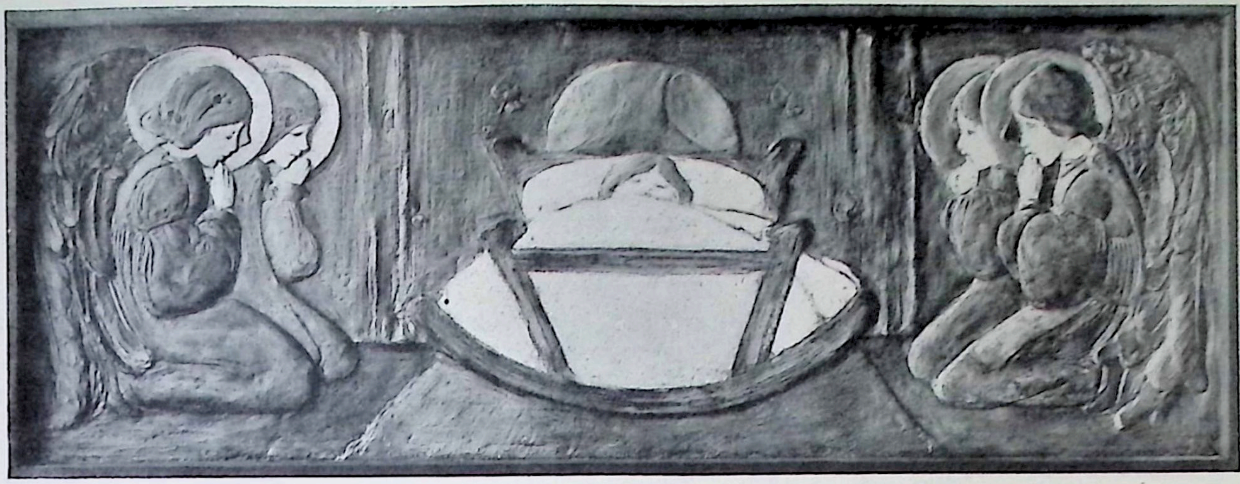
Ce ne sont pas des étoffes brodées, mais peintes qu'expose Mme Montald. Elles n'en sont pas moins d'un puissant effet ornemental, somptueuses de couleur, étranges de composition.

De M. Lhuer une ombrelle et deux cravates brodées très intéressantes et de Mme Pauline Rivière des cols divers mais intéressants. Un est curieux, orné de plumes de paon. On y doit regretter un peu une ornementation trop pittoresque et le manque de lignes générales. Un autre, plus petit, bordé de feuilles d'oxalide, est simple et charmant. Un autre, orné de pervenches, est très heureux, et de tonalité très fine. Enfin, un autre encore, avec le liseron comme thème ornemental, est d'un bon parti décoratif.

Que citer encore ? Les panneaux brodés de M. Iida, de Tokio ? Certes le métier



CAUVY *Frise pour chambre d'enfant*



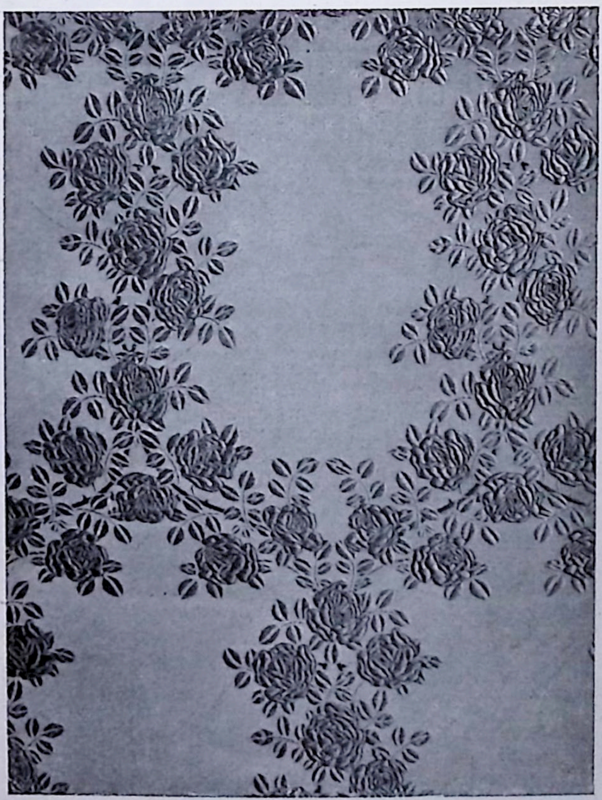
Mlle WILLIAMS — *Frise en plâtre coloré*

y est parfait; mais le résultat est-il vraiment artistique ?

Les céramistes sont toujours nombreux aux Salons ; mais leur production est un peu monotone. Cette année, cependant, M. Delaherche nous réservait une surprise, surprise agréable du reste. Au lieu de ses grès habituels, très beaux sans doute, mais que nous étions accoutumés à voir, il nous montre une série de porcelaines de la plus belle matière et du plus bel effet. Les formes sont pures et sveltes, harmonieuses et souples. Un petit accent, un rien, vient parfois à propos pour enlever la sécheresse que l'on aurait pu craindre. Nul autre décor que celui des émaux délicatement nuancés, aux tons fins et profonds.

L'aspect est riche, extrêmement précieux et noble. On doit féliciter M. Delaherche de son évolution, et s'en réjouir.

C'est un amoureux aussi de la porcelaine, que M. Doat. Mais lui n'aime pas exclusivement la matière pour elle-même. Il y mêle





GILLET — *Étoffes tissées*



Mlle SCHWEISGUTH *Broderie*

divers sont leurs produits. On doit regretter cependant qu'aucun d'eux ne s'attache à la poterie populaire, et que les pièces rares, pièces de vitrines, soient les seules qui puissent les intéresser.

Cette année encore, M. Dammouse nous montre son beau talent en une série remarquable de porcelaines et de pâtes d'émaux. J'avoue regretter un peu l'ornementation des porcelaines. Mais aucune restriction n'est à faire pour les pâtes d'émaux. Dans cette production de coupes fragiles, où l'on pourrait craindre bien vite la monotonie, M. Dammouse a encore progressé, s'est affiné davantage. Ses coupes ornées d'algues légères et un peu imprécises sont parmi les meilleures. Cette matière semble en effet exiger un peu de flou, et la sécheresse y est un écueil à éviter avec soin. Les teintes mourantes, blanc jaune, blanc vert, blanc rose, y sont délicieuses. D'autres, plus puissantes, sont fort belles aussi, dans les bleus surtout. Une petite coupe orangée, ornée de fougères, est parmi les mieux réussies, dans ses tons soutenus.

Les porcelaines aux tons puissants et aux

un décor qui lui est personnel, fait de pâtes rapportées, et qu'il manie de main de maître. Non pas qu'il néglige la qualité de ses couvertes; certaines sont au contraire merveilleuses de matière et il en tire le plus heureux parti.

Son exposition entière est pleine d'intérêt, grès et porcelaines y voisinent et y rivalisent entre eux de grâce et de distinction.

Du reste, ainsi que pour le bijou, la céramique est un de ceux parmi les arts ornementaux qui ont donné les résultats les plus beaux et les plus complets. La phalange des céramistes est nombreuse, et remarquables autant que



BACARD *Eventail*



PRÉVOT *Coussin brodé*

mis d'être sévères avec lui. Je lui avouerai donc que je n'ai pas trouvé dans son exposition ce que j'attendais de lui, cette année : son imprévu habituel, si plein de charme. Certaines de ses pièces, l'année dernière entre autres, avaient une saveur que celles de cette année n'ont pas. Le travail y est plus apparent, plus pénible, un peu sec. Mais quelle admirable technique et quelle beauté de matière dans ce coquillage qui est une merveille de colorations irisées et somptueuses.

Les verreries de M. Reyen semblent un peu sèches à côté.

M. Despret a une série de vases en pâtes de verres, série intéressante, dans les tons puissants surtout.

La Société Nationale des Beaux-Arts est le Salon des céramistes, — semble-t-il. Mais on trouve cependant aux Artistes français plusieurs expositions intéressantes. Celles de M. Robalbhen, entre autres, et celle de M. Lee.

formes robustes servent de contraste, et font encore mieux ressortir la délicatesse des coupes d'émail qui les avoisinent.

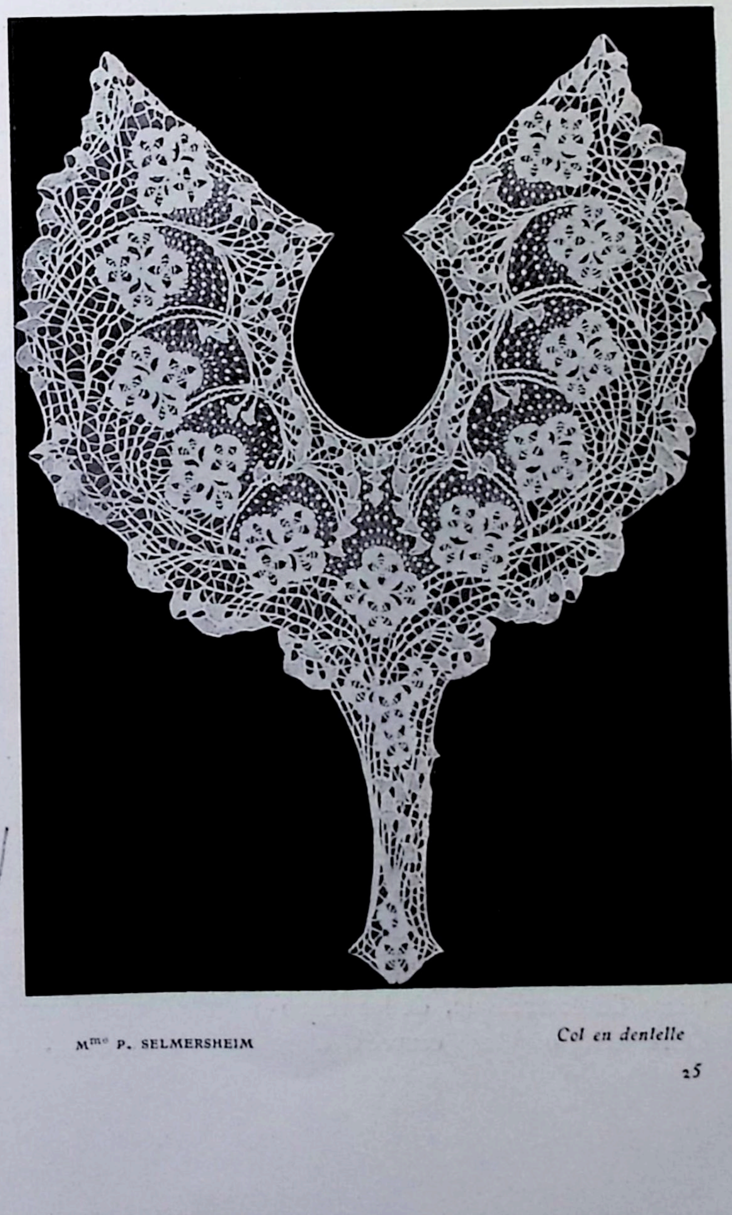
M. Bigot a tiré de sa collection particulière quelques-unes des pièces qui doivent, selon lui, attirer le plus l'attention. Elles sont intéressantes ; mais je leur préfère celles de M. de Vallombreuse, d'une matière plus grasse et plus opulente. Un vase vert tacheté de gris jaunâtre, et un vase roux aux coulées grises m'ont particulièrement séduit entre tous les autres.

M. Lachenal expose des pièces d'intérêt divers, et parmi elles, un vase orné de chêne, au décor fruste, est intéressant.

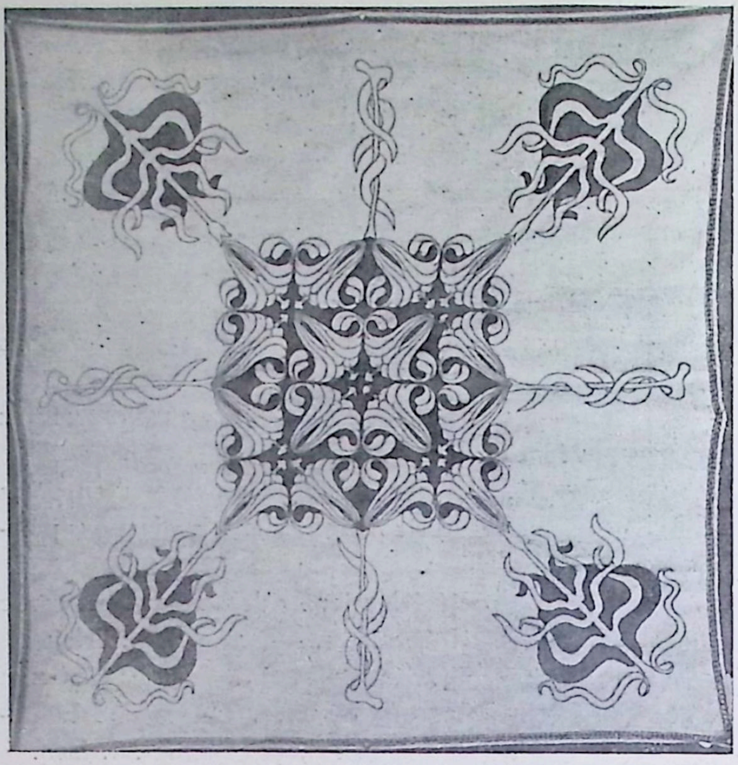
M. Getting a une série de grès fort intéressants, d'une matière un peu sèche, peut-être, et donnant un peu l'apparence de la porcelaine. La matière est très belle, cependant.

M. Lerche nous montre une série de faïences très intéressante de coloration ; la matière se prêterait admirablement à la poterie populaire dont nous regrettions plus haut de voir les artistes se désintéresser.

Les verriers sont peu nombreux, et M. Gallé demeure leur maître incontesté. L'excellent artiste, par la beauté de ses œuvres, nous a per-



Mme P. SELMERSHEIM *Col en dentelle*



Mlle LYLE SMYTH — Napperon brodé

franchement moderne ont seules un droit d'asile. Beaucoup cependant ne possèdent pas la pureté de technique que l'on admire ici.

Enfin M. Lhuer nous montre quatre cuirs non dénués d'intérêt. Et parmi la foule des vitrines, nommons encore celles de Mmes Martin-Sabon et Legendre.

Nous en avons fini alors avec le cuir à ce Salon des Artistes français.

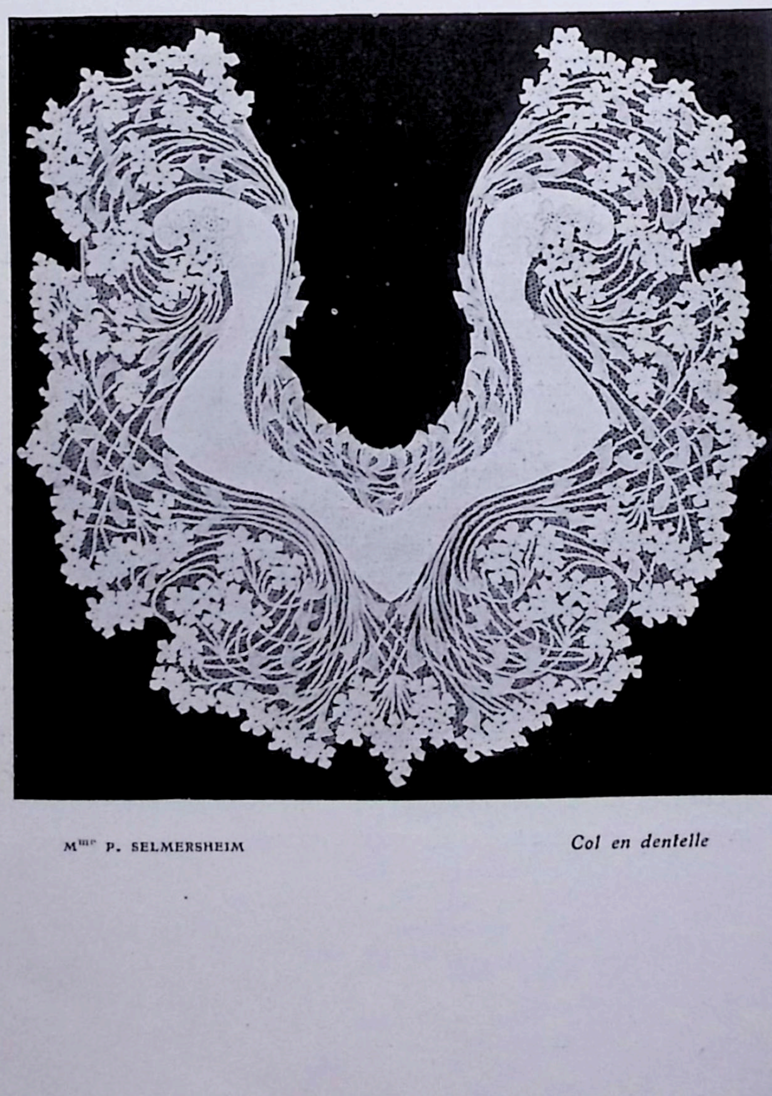
A la Société Nationale, les œuvres sont beaucoup moins nombreuses et sont en général d'un intérêt plus soutenu.

MM. Clément Mère et Waldralt nous montrent une importante série de reliures intéressantes et d'une grande finesse de coloris. Entre elles je remarque : le *Miroir du ciel, Wabal,* de Rodenbach ; en veau gris très clair, trois cygnes y nagent sur une eau d'un gris plus foncé, parsemée de quelques feuilles jaunes. Très harmonieux et très fin.

Mais c'est aux Artistes français que règne le cuir. Il y règne en maître despotique, de par la quantité beaucoup plus que de par la qualité.

Que trouver dans ces vitrines innombrables et remplies, œuvres d'amateurs encore mal exercés? Certaines cependant se détachent de l'ensemble, telles les quatre reliures de M. de Saint-André, d'une belle tenue ornementale. J'avoue beaucoup aimer, quoique son allure soit peu moderne, une reliure pour *Florence* où le grand lys rouge se détache, en un ton superbe, sur le fond or et brun soutenu.

Mlle Nélia Casella nous présente un ensemble d'une admirable exécution et d'une technique impeccable. Devons-nous regretter l'archaïsme de ses compositions, d'une si belle allure moyen-âgeuse? Nous ne pouvons le faire qu'en pensant qu'il nous est interdit, par la règle même de cette revue, de les reproduire ici, où les œuvres d'art



Mme P. SELMERSHEIM — Col en dentelle

D'autres sont parsemées de simples taches de teinture se cristallisant en quelque sorte, formant des ornementations aussi étranges qu'inattendues.

Enfin une série de feuilles de garde, en soie teinte, est d'un grand intérêt, dans des harmonies de tons riches et puissantes.

Mlle Germaine expose de petits objets en cuir travaillé, curieusement composés. Un sac et une petite boîte sont à remarquer.

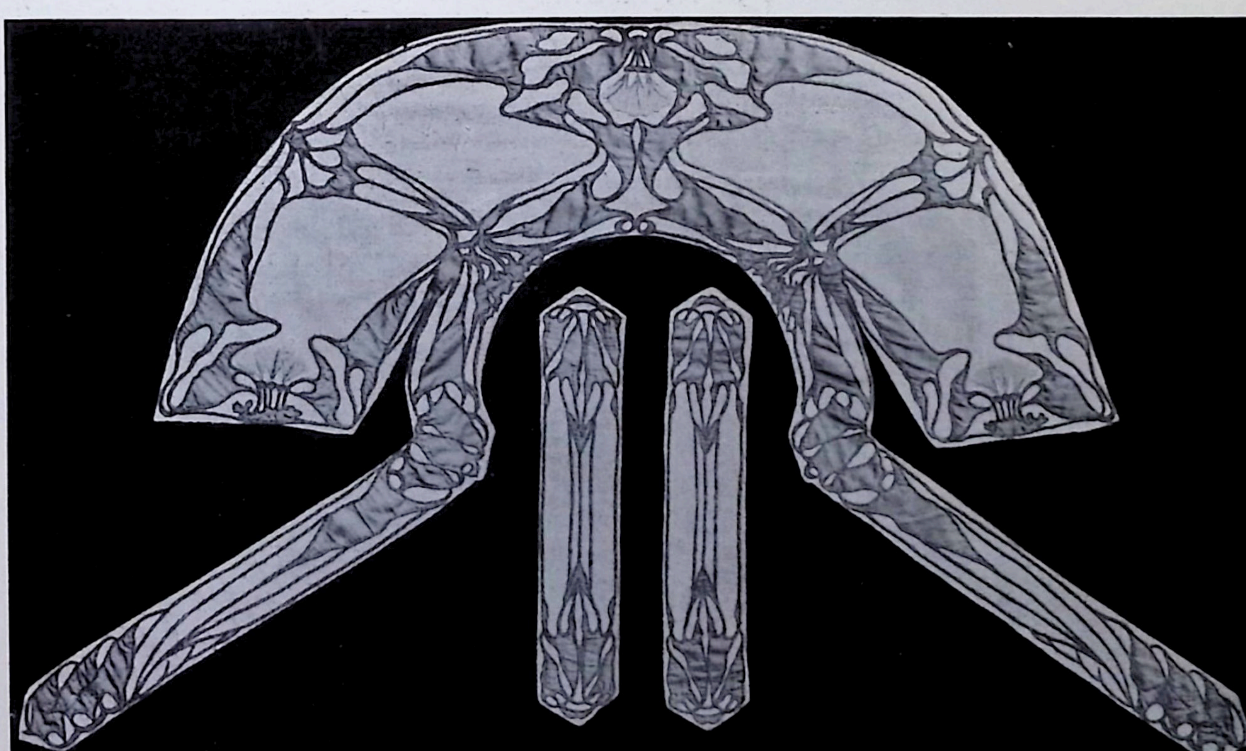
De même de Mlle de Félicie une série de menus objets d'une belle matière, aux tons harmonieux.

Mme Thaulow nous montre trois panneaux absolument délicieux. Mais est-ce du cuir? On ne sait. Cela pourrait aussi bien être de la peinture. De quelle utilité le cuir est-il ici? On doit regretter ce manque d'appropriation du décor à la matière devant la virtuosité de Mme Thaulow.



TH. DOAT *Porcelaines*

De M. Marius Michel une grande reliure pour les *Contes de Perrault*. D'une technique impeccable, la composition en semble froide,



Mme P. RIVIÈRE *Col brodé*



R. BIGOT *Grès flammé*

peut-être par la perfection même de l'exécution.

M. Meunier nous montre plusieurs reliures dans sa manière habituelle.

Dans cette trop rapide énumération, sans doute de bons envois ont été oubliés. Il convient de citer encore, pêle-mêle : deux petits vitraux de M. Carot, *Vendange et Moisson*, d'une grande finesse d'exécution précieuse.

Deux consoles de cuivre, glaces et galets, de M. Th. Lambert, destinés sans doute à compléter la chambre à coucher dont il nous montrait les lits il y a quelques années.

De M. Bacard, des frises décoratives, un éventail, des projets de marqueterie, d'une grande finesse de coloration.

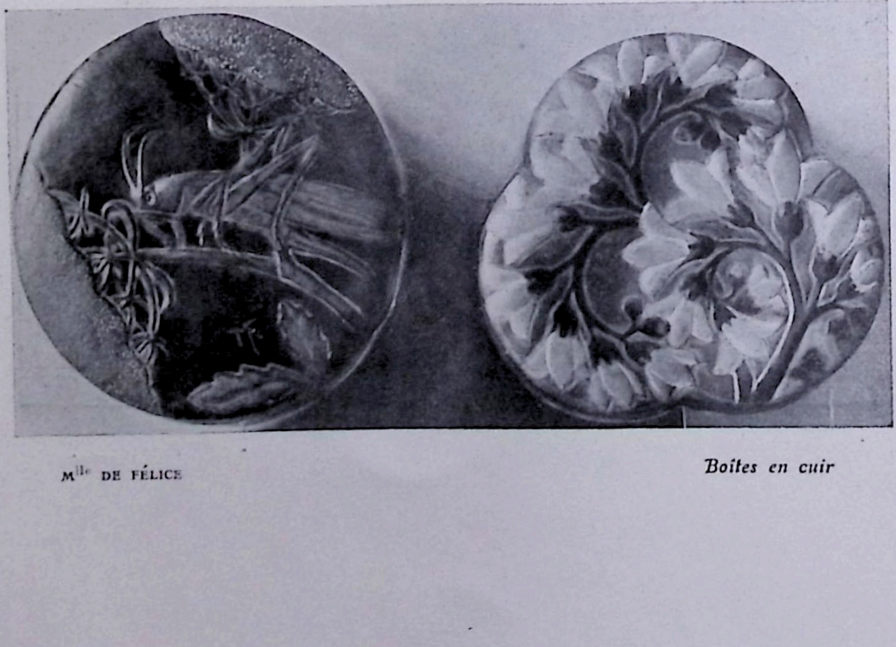
M. Belville nous montre trop peu de chose cette année pour que nous puissions nous y étendre beaucoup. Réservons-nous pour un envoi plus important.



R. BIGOT *Grès flammé*

De M. Raymond Bigot, des bois sculptés intéressants, et deux grès flammés, hibou et buse, témoignant d'une étude sincère de la nature et d'une belle faculté de stylisation.

De M[lle] Chastel, une frise de mimosa, très bien conçue; et de M[lle] Desma, un coffret d'étain orné d'églantines. De M. Erikson, un buffet de chêne où deux petits points de sculpture sont charmants, surtout celui où une fillette se haussant sur les pieds, cherche à cueillir un fruit.



M[lle] DE FÉLICE *Boîtes en cuir*

Des bijoux de M. Mangeant, dans sa manière habituelle, et des boutons de métal ajouré sur cuir, d'un curieux effet.

Des chenets en fer forgé, de M. Marius

Michel, complètent, je crois, cette énumération pour la Société Nationale.

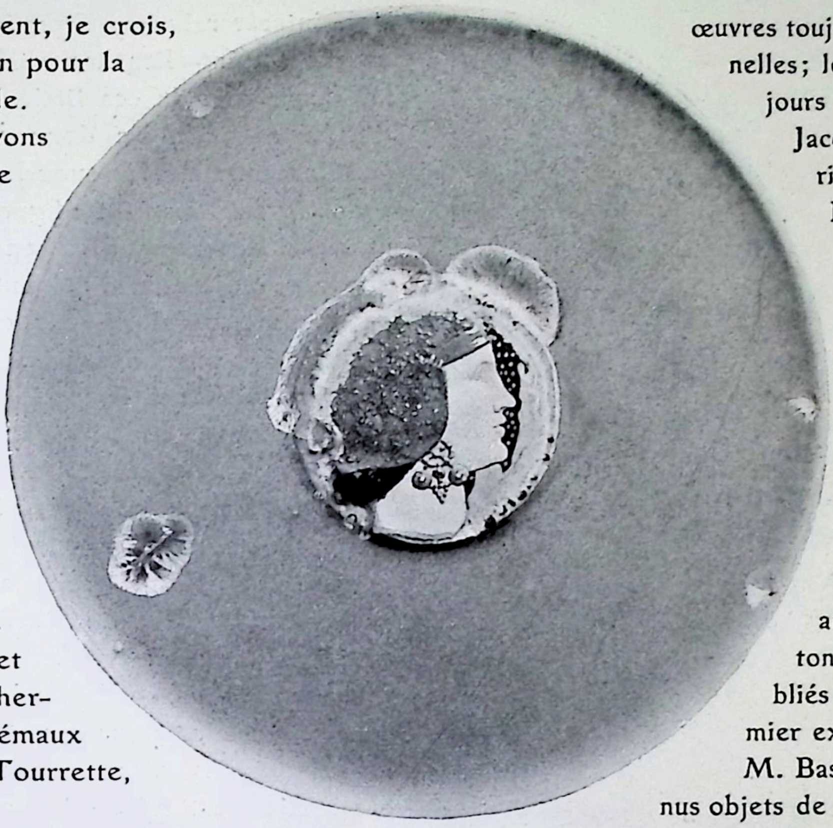
Mais nous devons déplorer l'absence de plusieurs artistes dont on se fait une joie chaque année de trouver les œuvres.

Des émailleurs, nous l'avons dit déjà, ont négligé ce Salon : De Grandhomme et Hirtz, nous cherchons en vain les émaux peints et, de Tourrette, les cloisonnés.

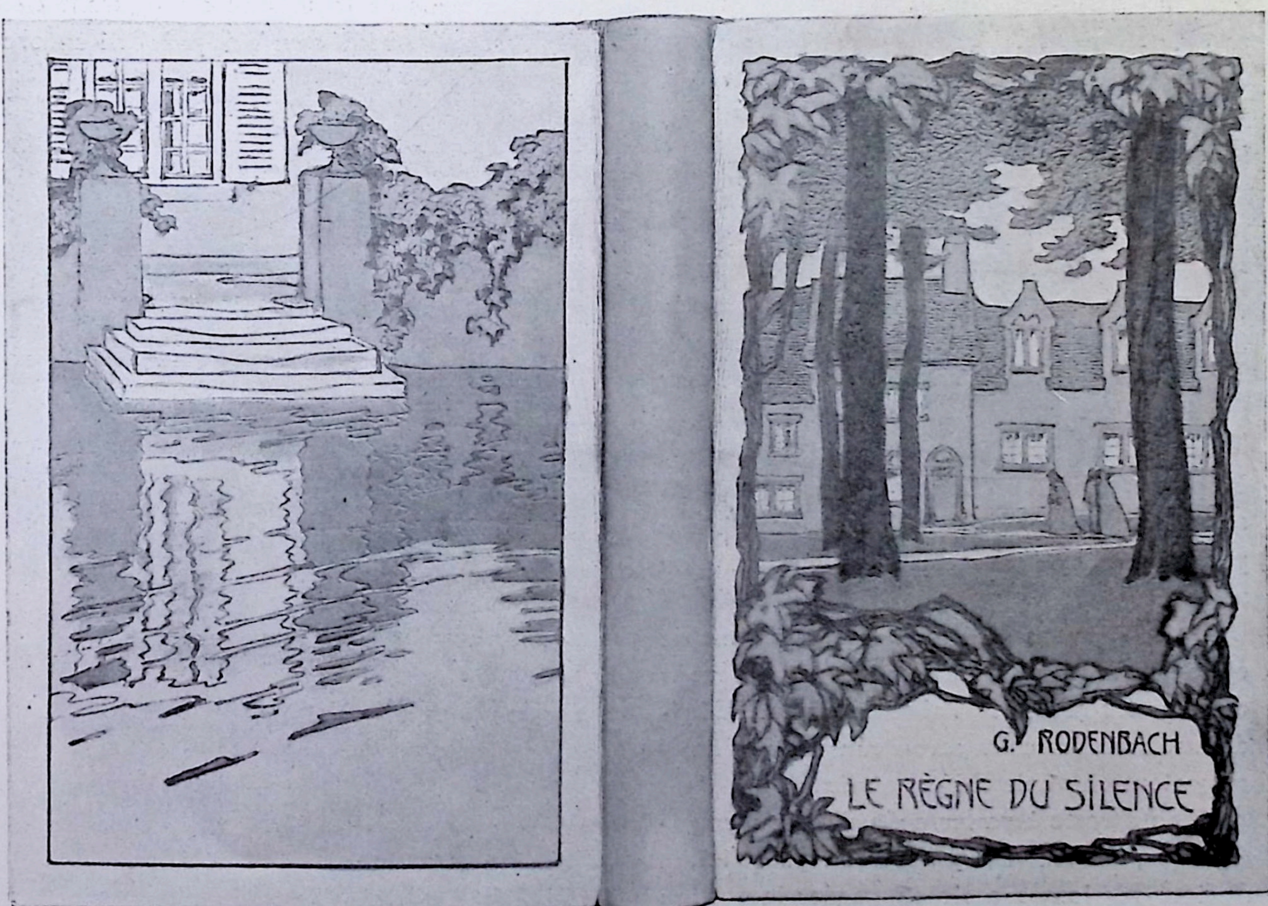
C'est ainsi qu'ailleurs, manquent encore de Feure et ses œuvres toujours si personnelles; les bibelots toujours intéressants de Jacquin; les poteries de Moreau-Nélaton.

Prouvé n'a rien envoyé, d'autres encore. De même aurons-nous à noter quelques abstentions dans l'autre Salon. Mais auparavant, notons parmi les oubliés de notre premier examen :

M. Bastard et ses menus objets de nacre délicatement travaillés. M. Bazin, qui travaille gravement l'ivoire.



T. DOAT *Porcelaine*



MÈRE ET WALDRAFF *Reliure*



MÈRE ET WALDRAFF *Reliure*

Un grand panneau de céramique de MM. Rivet et Guillaume, perroquets dans le feuillage, d'un effet riche.

Des orfèvreries émaillées de M. Auguste Jean, et des bijoux de M. Laffitte.

Les porcelaines tendres décorées d'émaux à jour de M. Naudot, si précieuses de matière.

M. E. Robert expose une grille en fer forgé et un trépied d'un beau travail, suivant son habitude.

Enfin, de Mr William, un petit panneau en plâtre teinté, *les Anges gardiens*, d'un joli sentiment; et de M. Videau, des étains à cire perdue d'un modelé savoureux bien qu'un peu accentué.

Si nous avons une véritable invasion de cuiroplastes, terribles amateurs, nous devons cette année regretter l'absence de M. Bénédictus, dont les cuirs savoureux nous dédommageaient en partie chaque année.

Il nous reste à parler enfin de deux envois étranges, inattendus, l'un surtout. Jusqu'ici, la Société Nationale avait su garder la section d'art décoratif du ridicule. Certes, des œuvres d'un intérêt relatif y figuraient parfois; mais encore étaient-elles honorables. Cette année, s'affranchissant de ces limites trop étroites, la Société a résolu de donner à la section un éclat inaccoutumé. Un superbe panneau destiné à y élever le niveau d'art figure avec honneur et un délicat artiste y a su rendre, avec un rare bonheur, la silhouette élégante du Trocadéro, en employant uniquement comme matériaux des timbres-poste français. Riche mosaïque, prouvant bien que la matière n'est rien, que l'art est tout; que l'Idée domine. C'est une révélation, une voie nouvelle ouverte aux élèves de nos écoles d'art décoratif en même temps qu'à nos meilleurs artistes.

Quelle influence malsaine a pu triompher de la résistance qu'ont dû sûrement opposer les membres du jury?

Nous parlions, au début de cet article, d'un effort nécessaire pour rendre plus attrayantes les expositions d'art ornemental. Un effort d'épuration est nécessaire aussi, et de tels enfantillages doivent être impitoyablement rejetés. Voyez par exemple à la Société des Artistes français cette vitrine où figurent des fleurs faites *uniquement en mie de pain?* Si encore



MEUNIER *Reliure*

ces fleurs étaient belles ! Mais loin de là ! Alors quoi ? J'avoue ne pas comprendre. Attendons-nous l'année prochaine à voir le saule pleureur cher à nos artistes capillaires. La voilà bien, la rénovation de l'art !

Mais, par leur outrance même, ces deux manifestations artistiques (?) ne sont pas tellement redoutables que l'on doive s'en inquiéter beaucoup.

L'épuration devrait porter surtout sur les travaux d'amateurs, où des dessins pillés au petit bonheur sont transportés sur cuir, sur bois, que sais-je, et outrageusement coloriés sous prétexte de patines.

Là maintenant, nous jetons un coup d'œil général sur la production d'art décoratif de l'année écoulée depuis le salon de 1903, production dont l'expression se trouve au Salon présent, nous voyons qu'aucune tentative vraiment importante n'a été faite. Du reste, il ne faudrait pas que ceci puisse faire croire que nous pensons comme ceux qui attendent un renouvellement intégral et annuel de l'art décoratif à chaque nouveau salon. Nous savons trop bien que l'art évolue lentement et ne se révolutionne pas, ainsi que le voudraient certains esprits inquiets. Qu'il suffit que certains artistes mûrissent leur talent, améliorent leur production pour que l'art progresse avec eux.

Ce qu'il importe, ce que l'on doit désirer, c'est de voir les artistes entrer enfin dans la période des travaux pratiques, les voir étudier la production autant sinon plus que le modèle. Ce n'est que lorsqu'ils se seront pénétrés de cette idée fondamentale, que l'on verra véritablement progresser l'art ornemental moderne. Car c'est par ce moyen seulement que le public viendra seconder l'effort des artistes, et sans l'appui du public, cet effort est forcément destiné à demeurer stérile éternellement.



Mlle GERMAIN — *Sac en cuir*

C'est à quoi l'on doit penser, et c'est à quoi l'on ne pense pas assez chez nous. Les étrangers depuis longtemps, se préoccupent de la production rationnelle, et c'est ce qui fait leur supériorité, beaucoup plus que l'art proprement dit. Du reste, plus l'art moderne progressera, et plus les divergences déjà si accentuées entre

l'art ornemental des différents pays s'accentuera davantage. Devons-nous nous en réjouir? L'avenir nous le dira.

Pour le moment, ce qu'il faut, c'est faire vaillamment notre effort, sans nous inquiéter du voisin; c'est de rester Français et de résister à la tentation de nous laisser influencer par cet art moderne, trop facile pour, dans d'autres pays, répondre au génie de la race, mais qui est loin de posséder les qualités primordiales qu'exige le nôtre : l'élégance et l'harmonie.

M. P.-VERNEUIL.



Mlle DE FÉLICE — *Plateau en cuivre*

TABLE DES MATIÈRES

CONTENUES

dans le Tome XV (1er semestre 1904)

TABLE DES GRAVURES

Art et Décoration

Art et Décoration


G. de Malherbe
Imprimeur
Paris
12 Passage des Favorites

Art et Décoration

REVUE MENSUELLE D'ART MODERNE

Publiée sous la direction de

MM. VAUDREMER, GRASSET,
J.-P. LAURENS, FREMIET, ROTY, L. MAGNE, L. BENÉDITE,
ROGER MARX, DAMPT

JUILLET — DÉCEMBRE 1904

Tome XVI



ÉMILE LÉVY, ÉDITEUR
LIBRAIRIE CENTRALE DES BEAUX-ARTS
13, RUE LAFAYETTE, 13
PARIS



ÉTUDE

PAR HENRI MARTIN



J. ADLER — *Les Hâleurs*

La Peinture aux Salons de 1904

SALON pour Salon, celui de 1904 en vaut un autre. Les chefs-d'œuvre n'y foisonnent pas, dira-t-on. Ce n'a jamais été le cas jusqu'ici, et ce n'est point non plus ce qu'on attend. Nous n'avons guère à leur demander que deux choses : premièrement que les artistes déjà classés se maintiennent à leur niveau; ensuite qu'on y voie se dessiner nettement la tête de générations nouvelles prêtes à prendre la place des précédentes dans la direction de l'art.

L'exposition de 1904 répond assez exactement à ces desiderata. Sans remonter jusqu'à des maîtres très anciennement consacrés qui, comme Jean-Paul Laurens ou Tony-Robert Fleury, donnent aux jeunes une bonne leçon et un grand exemple en renonçant aux fictions du passé pour aborder l'étude des réalités contemporaines dans ce qu'elles ont soit de grave et d'austère, soit de charmant et de familier, l'ensemble des artistes jeunes encore, mais arrivés à maturité du talent, placés, aujourd'hui, aux premiers rangs de l'école, se présente avec autorité par des œuvres de choix qui confirment d'anciennes conquêtes ou marquent même un effort nouveau. Bernard, Raffaelli, Carrière, sont déjà des anciens, mais Cottet, Simon, Blanche, Henri Martin, Aman-Jean, Dinet, Lebourg, Lepère, etc., que vous les preniez à droite ou à gauche, dans une société comme dans l'autre, forment évidemment encore, avec leurs envois de cette année, un noyau d'artistes rares, puissants ou délicats, savants et expressifs, qui ne se rencontre dans aucune école étrangère et assure à la nôtre son incessante prédominance. Ce n'est point, d'ailleurs, que les écoles étrangères ne soient elles-mêmes en progrès. Il en est deux ou trois, du moins, qui prennent chaque jour une importance plus grande dans le



P. GOURDAULT. *Campement dans la montagne, la nuit (Provence)*

mouvement contemporain : l'école belge, avec des maîtres comme C. Meunier ou Frédéric, Claus ou Baertsoen; l'école anglaise, avec ses jeunes coloristes chauds et harmonieux d'Écosse et ses recrues si précieuses des colonies, telles que le Canadien Morrice ou l'Australien Bunny, et l'école américaine, fille directe de la nôtre, malgré son principal fondateur Whistler, qui se considérait si justement, d'ailleurs, comme originaire de notre milieu, l'école américaine qui foisonne, pullule, grandit et reconnaît ouvertement ses attaches françaises en installant son siège principal à Paris même, où elle a fondé, dans le quartier Montparnasse, une petite cité américaine avec ses académies, sa chapelle, ses restaurants, ses concerts de musique classique, son marché aux modèles, etc. Rien qu'à la Société Nationale ils sont, parmi les peintres, non loin d'une cinquantaine d'exposants. Nous trouvons, parmi eux, nos anciennes connaissances : Harrison, Mac Monnies, Mac Ewen, Walter Gay, Du Mond, et de nouveaux venus : Miller, Frieseke, Barthold, Maurer, Lawton Parker, Ullmann, etc., qui ont été particulièrement distingués cette année.

Mais, d'autre part, ce qui nous intéresse directement, c'est que la nouvelle poussée de l'école française s'annonce digne de la montée antérieure. Les espoirs que l'on avait fondés sur des artistes comme Ernest Laurent ou Le Sidaner, parmi les aînés; Adler ou Déchenaud, Caro-Delvaille ou Hoffbauer, D'Estienne ou Du Gardier, Laparra ou Troncy, Wéry ou Zo, etc., parmi les plus jeunes, n'ont point été déçus, et c'est le spectacle de leurs travaux, de leurs tentatives, de leurs efforts et de la réalisation de leurs recherches qui donne à ce Salon sa physionomie vraie, son intérêt et, malgré tout, son impression réconfortante. Aussi nous paraît-il inutile d'insister sur les mérites individuels des envois de peintres très connus. Que dirions-nous qui n'ait été déjà dit et que nous n'ayons dit nous-mêmes, à propos du *Pardon* de Cottet que nous avons signalé justement ici, il n'y a pas très longtemps, du *Chérubin*, de

Blanche, de la *Messe en Bretagne*, de Simon, de la *Confidence*, voluptueuse et attendrie d'Aman-Jean qui, du moins, doit nous retenir spécialement par son caractère de décor et que nous pouvons considérer comme une des créations les plus heureuses de l'artiste, par la plénitude des formes dans la douce chaleur de ses harmonies habituelles.



AMAN-JEAN Phot. Crevaux. *La Confidence*

C'est aux « jeunes » que nous voulons venir aujourd'hui. Tout au plus, nous permettra-t-on de saluer, en entrant en matière, l'œuvre nouvelle de Henri Martin. C'est pour nous un devoir, puisque cette composition appartient au même titre que la précédente à l'art proprement décoratif, et parce que, en dehors de son importance exceptionnelle, le verdict systématique des votants de la médaille d'honneur se manifestant, cette année, avec une mauvaise volonté si évidente, lui donne un autre genre d'actualité. Notre revue a précédemment déclaré son sentiment sur ce

point, aussi n'essaierons-nous pas de renouveler une protestation platonique contre l'usage de ces distributions scolaires qui ont moins pour but de décerner une récompense à l'un des concurrents que de fournir l'occasion de faire pièce à quelque autre. Nous souhaiterions que M. Henri Martin n'attendît la consécration de son talent que de ses ouvrages et renonçât le premier ouvertement à ces concours puérils dont le public se désintéresse, parce que, les trois quarts du temps, les meilleurs y sont dupés.



E.-J. LAURENT — *Portrait*

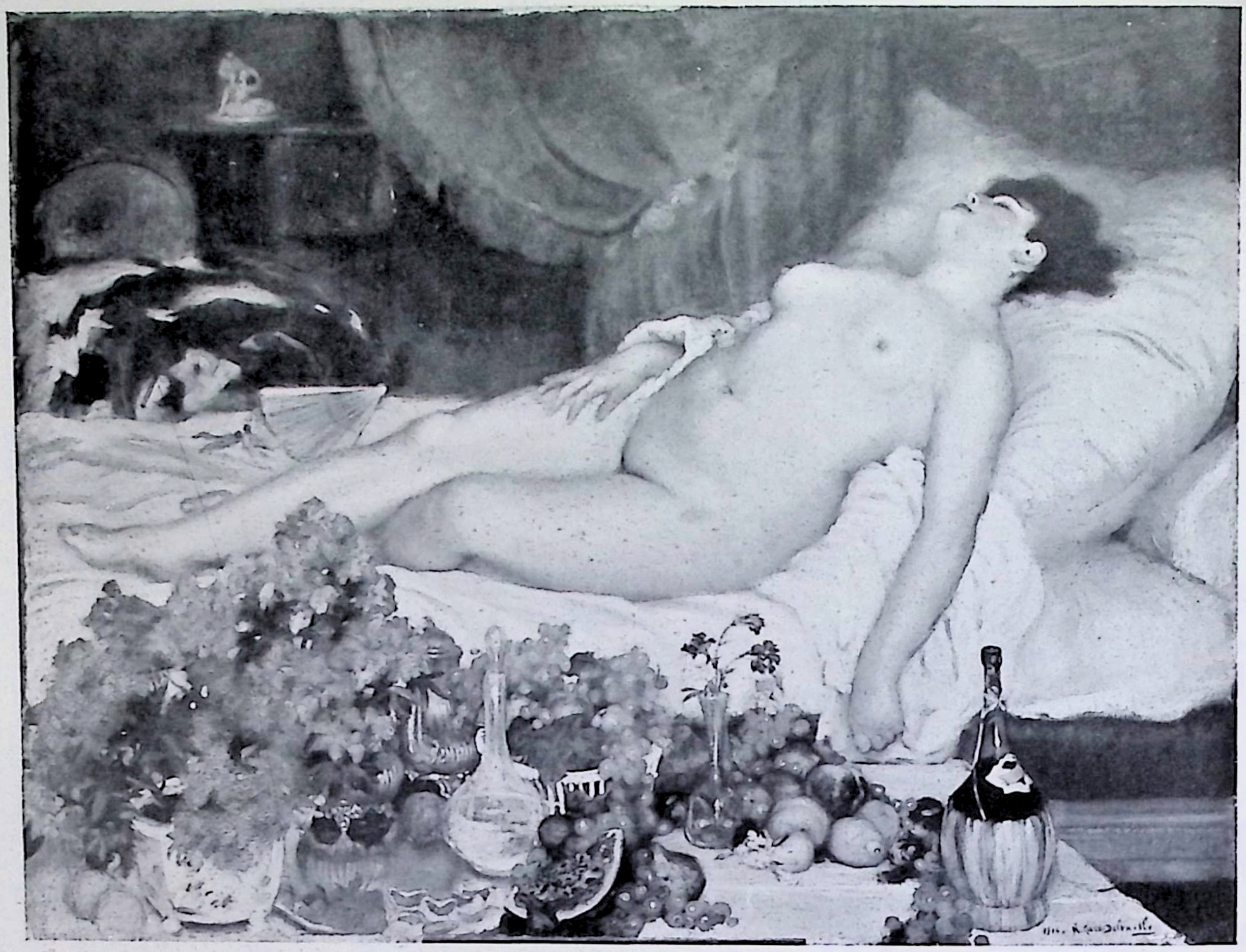
Le triple panneau décoratif de M. Henri Martin est destiné à la Caisse d'Épargne de Marseille. C'est, nous dit le livret, le don de M. Périclès Zarifi, un de ces riches grecs, sans doute, qui témoignent à l'antique cité phocéenne des sentiments filiaux en souvenir du passé comme en reconnaissance du présent. Il forme un ensemble uni dans son aspect, mais divisé en réalité par trois sujets.

Comme il convient dans un établissement de cette nature, M. Henri Martin a voulu célébrer le Travail et son fruit direct : l'épargne, et il a traduit son sujet sous trois modes différents correspondant aux trois âges de la vie en même temps qu'aux trois principales phases du jour. Comme décor, la ville de Marseille, et comme milieu la vie moderne, notre vie à nous, celle de tous les jours. On ne peut être plus à fond dans les contingences de l'actualité. Et le peintre des Muses et des Troubadours et des exquises allégories que nous avons vues tant de fois, de leur vol léger, la lyre à la main, frôler les cimes des bois sacrés et des jardins merveilleux du rêve, a montré une fois encore, quelle puissance expressive et poétique on pouvait puiser dans nos plus simples, nos plus familières, nos plus



L'Aube. *Le Midi.* *Le Soir.*

HENRI MARTIN — *Le Travail. — Panneaux decoratifs destinés à la Caisse d'Épargne de Marseille.* — Phot. Crevaux.



CARO-DELVAILLE — *Été*

quotidiennes réalités. Au milieu, dans le panneau principal, c'est le vieux port, où, dans la grande lumière de midi, les mâts innombrables se hérissent sur le bleu doux du ciel en un grouillement doré, rosé, vermeil. En avant, les quais animés, agités par un peuple de débardeurs, se pressant, se heurtant, se bousculant pour décharger les navires, au milieu de curieux qui contemplent ce spectacle incomparable de joyeuse activité dans le bariolage le plus riche et le plus puissant, l'échantillonnage de tons le plus imprévu : rouges, verts, bleus, des chemises, des blouses, des coiffures jouant avec les ors clairs des couffins et les ors rouges des oranges sous la vibration intense de la lumière.

Sur le panneau de gauche, c'est le matin et l'aube de la vie, l'enfance et l'étude, la préparation au travail. Décoloration du ciel, grandes ombres fraîches, paysage embrumé encore des collines environnantes. De jeunes enfants se pressent pour se rendre à l'école, repassant en route leur leçon. Sur le panneau de droite c'est le soir, le soir du jour et le soir de la vie, le repos de l'homme après le labeur, devant le calme profond des eaux bleues, sous la lumière caressante du ciel, dans la paix et l'aisance gagnée par l'effort, le travail et l'épargne et qui se marque par ces groupes de bonnes vieilles gens endimanchés, petits rentiers tranquilles et heureux, qui regardent maintenant travailler leurs fils.

De Henri Martin à Ernest Laurent la transition est facile, puisqu'il existe entre les deux artistes une incontestable parenté qui continue à se manifester par un même amour des colorations vives et fraîches dans la splendeur de la lumière et par le procédé de juxtaposition des tons que Henri Martin a emprunté à l'impressionnisme, mais qui, chez l'un et chez l'autre artiste, s'est amendé chaque jour en perdant ses outrances systématiques.



CARO-DELVAILLE *Ma femme et ses sœurs*

Il y a longtemps que M. Ernest Laurent a quitté le domaine chimérique de l'histoire pour aborder nos réalités dans tout ce qu'elles ont de plus contingent et de plus particulier, puisqu'il s'agit du portrait. Mais quelle chose toujours attachante que l'étude de l'individualité humaine ! Il n'y a pas à craindre jamais d'être trop près du modèle. Plus on entre dans sa psychologie personnelle, dans la secrète idiosyncrasie de son caractère, et plus on est sûr de nous intéresser. Et l'on n'a pas besoin de chercher à ramener l'individu au type : c'est un travail que nous faisons d'autant mieux nous-mêmes, que l'artiste nous y a moins expressément invités. Il n'est pas nécessaire pour fixer l'âme du modèle de décrire minutieusement les traits dans un compte rendu inexorablement scrupuleux. Comment tenter d'être admis avec ces façons de commissaire-priseur dans la mystérieuse et confuse profondeur de la pensée féminine? Le secret pour pénétrer ce mystère et saisir cet insaisissable est dans la magie puissante des harmonies, dans la vertu évocatrice des accords. Le mystère de l'art peut seul pénétrer le mystère de la nature et de la vie. M. Ernest Laurent connaît cette délicate et insinuante sorcellerie. Dans un intérieur sobre et distingué, une jeune femme en costume clair et élégant d'été, est debout, tenant d'une main ses gants avec deux ou trois roses fraîchement cueillies, de l'autre son chapeau de paille à garniture de rubans bleu foncé et de fleurs rouges fortement colorées ; elle rentre du jardin ou revient de quelque visite ; elle est prise dans une action insensible, mais qui suffit à donner au visage une animation discrète et il semble, dans ce jeu subtil et savant d'accords, dans ces contrastes de tons froids et de tons colorés, dans ces harmonies persuasives et doucement sonores, qu'on distingue l'afflux du sang sous l'épiderme et les palpitations de la vie.

Un des problèmes les plus difficiles que l'art contemporain ait eu à résoudre, a été la peinture des élégances de notre temps. Cela peut sembler, à première vue, un paradoxe. Ce n'est pourtant que la constatation d'une exacte vérité. Lorsqu'elle s'est décidée à donner l'expression des réalités contemporaines, la peinture, embarrassée par les formes de notre costume, a quelque temps hésité entre les uniformes militaires et les habillements exotiques. Tel fut le réalisme de Gros et même de Géricault ou de Léopold Robert et de Schnetz.



JOHN LAVERY — *Dame en rose*

Quand on entra plus avant dans cette compréhension nouvelle, on se dirigea, à la suite des paysagistes, vers la vie rurale et vers la vie populaire. L'éternel décor de la nature, le puissant intérêt du travail humain donnaient à ces sujets une beauté et une noblesse dont le grand caractère général était facile à saisir. Longtemps on n'aborda le sujet mondain que dans le portrait ou dans le genre, et bien que certains artistes, comme Alfred Stevens, y trouvassent l'occasion d'accomplir quelques œuvres de maître, les peintres d'élégances s'arrêtaient aux amusements faciles du déguisement historique, exotique ou fantaisiste et redoutaient dans la mode ce qu'elle offrait de particulier et de momentané.

Une des conquêtes des jeunes générations, c'a été peut-être de combler cette lacune. Au fur et à mesure que l'on se détournait des tristes mascarades conventionnelles de « l'histoire » pour aborder les réalités de notre temps, tandis que les uns suivaient le mouvement démocratique qui les entraînait dans un courant de sympathie de plus en plus large dont nous trouverons tout à l'heure le dernier écho si ému dans la peinture de M. Adler — vers les milieux graves et laborieux de l'existence prolétarienne, les autres pénétraient plus hardiment et plus intelligemment chaque jour dans le salon, le boudoir, voire l'alcôve et

s'attachaient à reproduire sans pusillanimité le charme de ces chiffons multicolores, de ces attifements exquis que nous adorons autour de nous comme le plumage naturel de la femme et qui sont d'autant plus son émanation extérieure qu'ici le plumage est choisi par l'oiseau.



R. C. W. BUNNY — *Après le bain*

Un des plus jeunes peintres parmi les jeunes qui sont en vue, M. Caro-Delvaille, s'est créé une place à part dans l'expression de ces élégances bourgeoises ou mondaines, — demi-mondaines aussi, dira-t-on, devant la toile qu'il intitule *Été*, car les corrects gentlemen du monde où l'on s'amuse et les récents bacheliers, repus des premiers romans de M. Bourget, ont rêvé, devant le rapprochement savoureux de cette nature vivante et de ce qu'on a peine à appeler cette nature morte, de divines Olympias et de garçonnières idéales. Et, sans doute, le peintre a cédé à un sentiment un peu pervers; il n'avait, certes, l'intention de pécher ni contre la morale ni contre l'art pur qui se prête malaisément à ces promiscuités avec le « sujet », mais il n'était pas fâché, tout de même, d'éveiller dans les yeux de ses admirateurs quelques lueurs de gourmandise. Car, vous le voyez ici même, c'est une jeune femme nue, jetée sur un lit défait, la tête abandonnée sur l'oreiller, semblant dormir profondément et rêver encore davantage. A ses pieds, un éventail abandonné; au fond, des vêtements défaits en hâte sur un fauteuil. Un jour égal et doux se répand sur tout son corps aux formes amples de beauté flamande, aux reins larges, aux chairs fermes, rondes et sensuelles. Et en avant, comme frimant un autre tableau, destiné par son éclat à faire valoir la carnation laiteuse et nacrée du corps, une table chargée de fleurs, de fruits, de flacons, œuillets, pastèques saignantes aux dents noires, figues molles et bleutées, raisins d'ambre et d'or, croissants d'orange translucides, citrons d'or pâle, fiaschi de Chianti ou d'Asti, toute l'orgie d'une fraîche collation estivale offrant en face de la nature vivante palpitant sur la blancheur des draps, la riche et sonore orchestration de cette luxuriante vie végétale.

Cette belle étude de nu, — car tel est le vrai but de l'artiste, quoi qu'en pensent nos secrets instincts vicieux dont il s'est fait le complice



H. ZO *Aguadora, Séville*

à face devant un échiquier, suivent avec attention les vicissitudes de leur jeu; près de celle qui est vue de face, assise sur le même canapé, une quatrième, pressée contre son épaule, s'intéresse à la partie. Au fond, la plus jeune, un chapeau sur la tête, semble passer en se retournant vers les joueuses, une corbeille de fruits à la main.

Ce sont bien là des jeunes femmes d'aujourd'hui, dans le caractère très particulier que leur donne spécialement la mode du jour qui ne porte pas seulement sur le choix des étoffes, des teintes, de la coupe, ou des menus colifichets, mais sur la coiffure qui change les proportions et la signification de la tête et même sur certains éléments essentiels et cachés de la toilette, tel que le corset qui modifie l'aspect des volumes du corps et porte plus haut ou plus bas la grande division naturelle de la taille. Ce sentiment exact de la toilette féminine et de son esthétique n'est donc pas très ancien dans notre école. Jadis on savait mieux déshabiller la femme que l'habiller. On avait été trop longtemps habitué peut-être à la draper. M. Bunny, un Anglais d'Australie, qui vit en France sur les grands souvenirs de Venise, nous montre dans son groupe de jeunes femmes se coiffant et se parant au sortir du bain devant le miroir tenu par une négresse, avec le plus éclatant et le plus savoureux bouquet de couleurs, où la palette de Tiepolo semble avoir coulé sur celle de Whistler, le charmant parti pris que l'on peut obtenir avec

— cette belle étude de nu est accompagnée d'un autre sujet plus moral qui a été acquis par l'État.

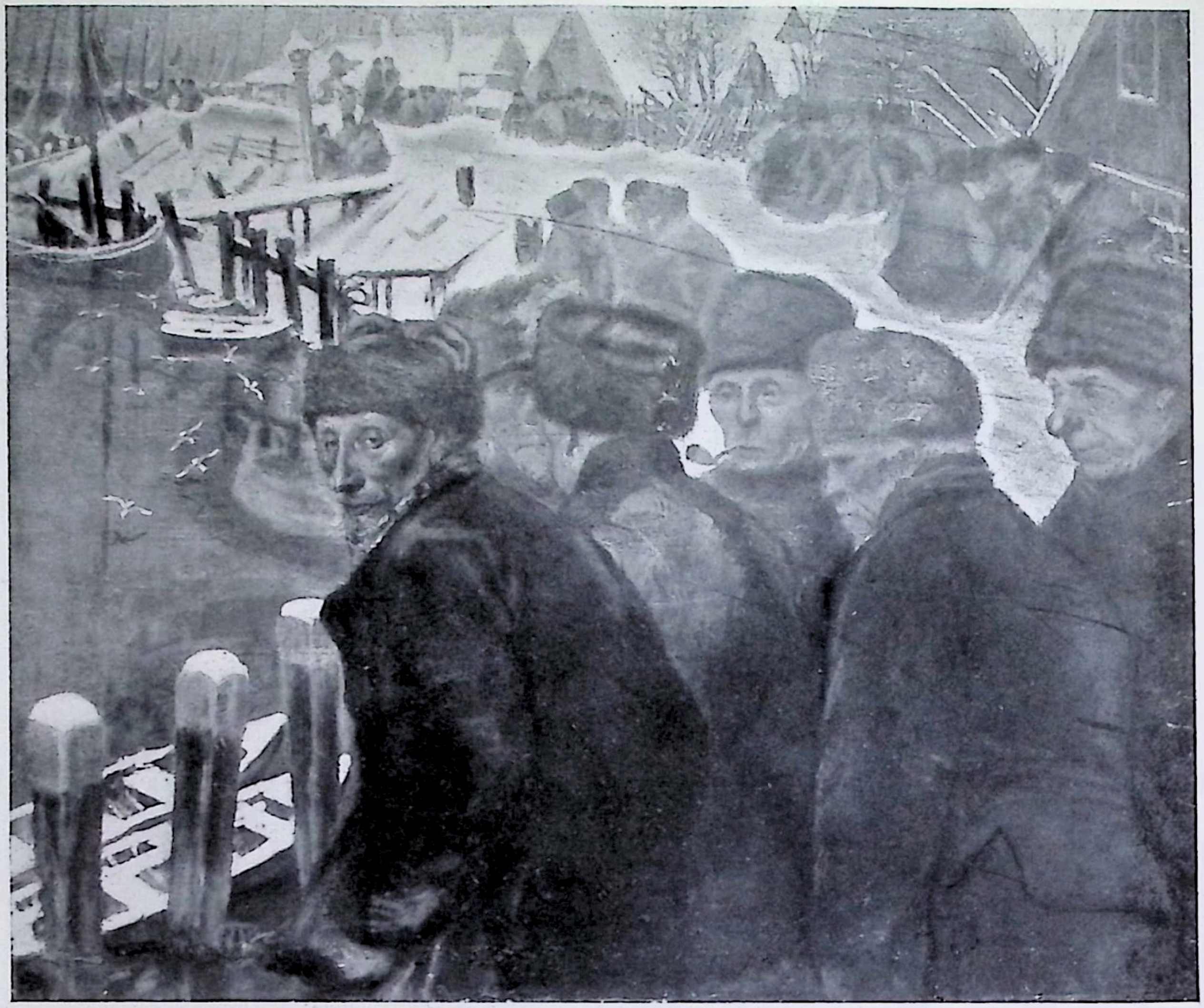
Nous sortons de chez Olympia et nous entrons dans la famille de l'auteur; c'est tout dire. L'artiste n'y a point perdu la grâce et la vaillance de son pinceau. Sans doute ici moins de virtuosité; une verve plus réfléchie et plus contenue. C'est un intérieur élégant, sobre et clair où est réuni un groupe de sœurs qui, toutes cinq, se ressemblent à des degrés inégaux, mais par des caractères communs. A droite, une jeune femme assise sur un fauteuil bas, donne le sein à un gros bébé qui tète à cœur joie, les petits petons emmitoufflés de leurs chaussons de laine jouant avec les bras du siège. Au milieu, deux jeunes filles posées face



R. DU GARDIER — *Femme en blanc sur la plage*

les éléments empruntés en propre à notre vie élégante. M. John Lavery, un autre Anglais, celui-ci d'Irlande, continue à se faire remarquer par de gracieuses figures mi-sentimentales, mi-naïves de jeunes Anglaises, d'une grâce réservée toute britannique. Cette année, cette jeune fille en blanc portant à la main une gerbe de fleurs « *Printemps* », est bien, dans sa sobriété toute whisthlérienne, l'image du printemps, du printemps du cœur et de la vie. L'autre jeune femme en rose, assise, dans sa robe décolletée, sur son fauteuil canné Louis XIV, une touffe de fleurs dans les cheveux, avec son œil mouillé, son regard intérieur, le singulier dessin de la bouche où la lèvre supérieure a je ne sais quoi de fier et de triste, tandis que la lèvre inférieure est plutôt sensuelle et tendre, est une physionomie étrange, portrait réel assurément dont l'image vous suit.

Les Anglais ont eu, de tout temps, d'ailleurs, le sentiment de la femme, et de la femme habillée, car leur école, en raison des tendances de la clientèle habituelle, répugne volontiers au nu. Parmi nous, désormais, M. Caro-Delvaille, qui, il est vrai, fait déjà école — et on ne peut s'en plaindre — n'est plus une exception sur ce point, et on peut se rappeler les



A. HANICOTTE — *Leur mer ! Volendam*

noms de MM. Chabas, Avy, Ridel, Frédéric Lauth et d'un nouveau venu, M. Lobel-Riche, avant de s'arrêter devant l'envoi de M. du Gardier.

Ce jeune peintre appartient à un groupe intéressant d'élèves de Gustave Moreau, qui, après avoir fait quelque temps à sa suite, un tour dans l'Eden enchanté du Rêve, se sont depuis laissés exclusivement séduire par la splendeur ou le charme des réalités. Il est un de ceux qui ont le mieux compris l'élégance de la femme moderne, qu'il traduit un peu dans le même esprit que M. Jacques Blanche, c'est-à-dire avec une grâce correcte de genre assez britannique, mais par un jeu de colorations personnelles d'une qualité rare où les tons locaux se font valoir entre eux par la justesse de leurs rapports. Cette simple vision banale de plage, une *Jeune femme en blanc, au bord de la mer*, dans ses accords savants de gris, de blancs, relevés de quelques accents de bleu dans le costume lointain d'un baigneur, est un singulier mélange de nature et d'élégance d'un accent inédit.

Parmi les jeunes peintres, trois candidats se disputaient, avec des œuvres d'exception dans la production annuelle, le prix national. Advint un troisième larron, un sculpteur, qui l'emporta. Le fait est assez singulier, une année où l'on rencontrait ainsi trois concurrents aussi peu ordinaires pour la peinture. C'est à décourager les gens de talent d'être trop nombreux. Les trois concurrents, MM. d'Estienne, Hoffbauer et Zo, auront mérité du moins la faveur du public et l'intérêt de l'État.

Le dernier expose deux toiles prises en



HENRY D'ESTIENNE

Noce en Bretagne : Après l'église

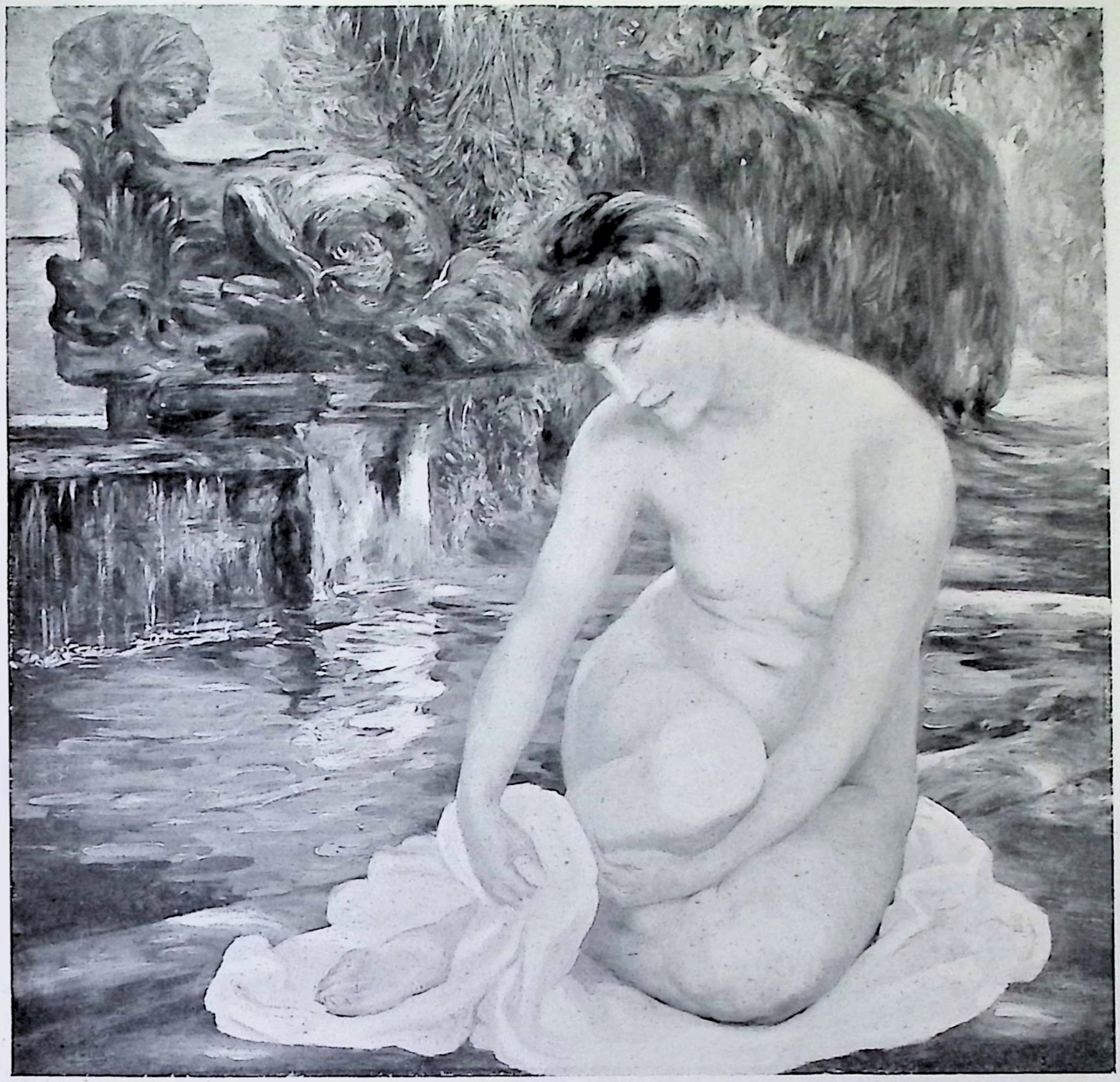


TRONCY *Les Bijoux*

colorée. *Attendant l'heure*, sespicadores à cheval, à l'ombre des murs d'un cirque dont les oriflammes flottent sur le ciel, en avant d'une foule cachée par l'encolure de leurs bêtes, où l'on entrevoit circuler de petites marchandes d'oranges, nous offrent une vision très espagnole. Au point de vue technique et dans un sujet qui rappelle tant de grands souvenirs, on ne désirerait qu'un peu plus de fermeté et de hardiesse dans l'exécution. L'*Aguadora* a, du moins, pour elle, le charme de ses accords savamment gradués de bleus : bleu du mur à l'ombre, bleu du fichu, de la robe à pois, etc., jouant avec les blancs et les jaunes pâles et vifs des citrons et d'une cruche de cuivre.

Espagne, car l'Espagne est un des pays de prédilection de nos jeunes artistes qui vont demander volontiers de bons conseils à Vélasquez et à Goya. Personne ne songe à leur déconseiller un tel pèlerinage. M. d'Estienne y avait conquis quelques menus lauriers. M. William Laparra, à son retour de Rome, était allé y ramasser de nouvelles couronnes. Son vieux mendiant aveugle beuglant en s'accompagnant de sa guitare, dans un coin de rue tortueuse où la lumière pénètre comme au fond d'un puits, est un des meilleurs souvenirs de cette Espagne pittoresque. M. Zo, de naissance, est déjà presque Espagnol ; aussi rien d'étonnant à ce qu'il sente et à ce qu'il aime cette forte poésie locale si exotiquement

Traité largement, un peu lâchement peut-être dans le décor, le *Coin de bataille*, de M. Hoffbauer, est une des toiles les plus impressionnantes du Salon. A la lisière d'un bois aux arbres décimés par la mitraille, au milieu de la fumée en suspension dans le ciel, des cadavres sont couchés tragiquement, choses mortes où la couleur vive des uniformes donne comme un accent persistant de vie qui jure et qui proteste. Un cheval perdu, traînant le poids inerte de son cavalier mort, se frotte à un arbre pour se débarrasser de cette chose inanimée dans laquelle il ne sent plus son maître. Il y a là une idée simple



Mlle DUFAU — *Baigneuse*

et pathétique qui frappe parce qu'on la sent vraisemblable.

La *Noce en Bretagne*, de M. d'Estienne, qui s'annonçait comme le plus heureux concurrent, n'a rien d'émouvant comme on pense, ou du moins l'émotion qu'elle procure est toute de recueillement et de gravité. Sur les visages assemblés autour de cette longue table, si claire et si gaie avec la blancheur des assiettes rangées sur la nappe et l'or rouge du cidre dans les bouteilles et dans les verres, il reste, en effet, quelque chose de la solennité de l'église, dont nous voyons, à droite, par une fenêtre, s'écouler lentement les dernières bonnes gens du village qui n'ont pas été conviées au festin. Coiffes blanches brodées, petits bonnets des fillettes s'alignent donc mêlés aux chapeaux ronds des hommes, dans un pittoresque délicat. Les visages tranquilles et fleuris des belles filles songeuses s'épanouissent doucement en leur saveur campagnarde, avec la joie sérieuse d'une fête où ne s'est pas encore évaporée l'atmosphère religieuse de l'office récent, sous l'orgie grossière des nourritures copieuses et des libations trop abondantes. L'heure est on ne peut mieux choisie, et le sentiment on ne peut mieux rendu. Pour se placer au point de vue professionnel, il y a là une intelligence qui n'est point banale de la composition dans l'heureuse disposition de ces



RENOUARD *Portrait de M. Mollard*

naire village marin de Volendam, si lointain et si exotique, bien qu'à une huitaine d'heures de Paris. Il est entré entièrement dans la psychologie locale de ses modèles, comme il a compris les caractères formels de leurs gestes, de leurs attitudes et de leur dessin spécial.

Un des tableaux les plus hollandais du Salon est bien celui de M. Troncy, *Les bijoux*. Tout le monde l'a cru fait en Hollande, et pourtant il a été peint à Cette. Il n'est rien comme le Midi pour se prêter à de telles transformations. Si le costume matinal de cette femme en camisole rouge bordée d'un ruban noir, le chignon couvert d'une coiffe de lingerie, rappelle invraisemblablement le vêtement des bonnes dames dont Nicolas Maes ou Piéter de Hooch, Miéris ou

cinquante figures assemblées dans la même attitude et les mêmes gestes, et, pour ce qui concerne l'exécution, des qualités de finesse et de franchise dans les valeurs, de fermeté dans l'écriture qu'on ne soupçonnait pas encore chez ce jeune artiste et qui sont du meilleur augure pour son avenir.

Le pittoresque de la Hollande a joui près de nos jeunes générations de la même faveur que celui de la Bretagne. Pour la Bretagne, M. d'Estienne a eu le bon esprit de se tenir à l'écart de MM. Cottet et Simon. Pour la Hollande, M. Hanicotte, de son côté, ne suit personne et il est chez lui dans cet extraordi-

Metsu ont peint les traits placides et les attitudes posées, le métier surtout de ce tableau rappelle à la pensée les noms de ces excellents maîtres. Et ce n'est pas un souvenir qu'il soit malséant d'évoquer. Ce sont des ancêtres dont on a le droit d'être fier quand on s'applique à suivre loyalement leurs traces. Ce sentiment recueilli de la vie intime des modestes foyers que M. Troncy nous fait éprouver devant cette forte et simple image, un jeune peintre, M. Guiguet, nous l'avait donné antérieurement et nous le redonne aujourd'hui en petits morceaux toujours simplement émouvants. De toutes parts, dans ce sens, naissent des émules. Dans



DEVAMBEZ — *Les Incompris*

le nombre, il faut distinguer Mlle Chauchet, lauréate justement récompensée d'une bourse de voyage.

Ici une scène de jardin lumineux, aux verdures vives, aux sables dorés par le soleil matinal, animée de figures si joliment éclairées dans leurs fraîches toilettes près d'une table servie de porcelaines, de fruits et d'argenteries sur laquelle la lumière joue délicieusement. Là, un intérieur paisible et calme où des figures familières travaillent ou rêvent silencieusement, l'une au premier plan dans l'ombre, l'autre au fond, dans la lumière, près d'une fenêtre. C'est, après Mlle Dufau, toujours si exquise dans ses nudités aux chairs nacrées, aux formes si pures et si distinguées qu'on en rêverait des statues, ou après Mlle Delasalle, si vigoureusement réaliste, une des jeunes femmes qui promettent le plus.

Les scènes de la vie populaire occupent avec passion et bonheur la pensée de nos jeunes artistes. Peintres et sculpteurs rivalisent dans cet ordre d'inspiration qui a fourni tant de belles pages à nos maîtres, qui est une source inépuisable de grandeur et de beauté expressive et qui réalisera de nouveau l'union de l'art avec la vie, en créant un art non plus égoïstement ent'rouvert à quelques privilégiés, mais un art compréhensible pour tous.

Cette année, M. Adler, qui a été un des premiers à secouer le joug de l'école pour se donner à la peinture de la vie prolétarienne dans ses peines, ses labeurs, ses souffrances et ses révoltes, reprenant chez nous l'œuvre de Constantin Meunier ou de Léon Frédéric, M. Adler a donné vraiment son œuvre la plus significative et la plus forte. C'est un spectacle bien simple et bien coutumier. Un groupe de mariniers, hommes, femmes, enfants, tirant sur la corde, appuyant du pied, forçant de



FRÉDÉRIC *La petite paysanne flamande*

Je voudrais ne pas oublier, dans cet ordre d'idées, M. Paul Dupuy et M. A. Lejeune, qui paraissent avoir bien le sens des réalités populaires, et rappeler le nom de M. Wéry, qui, d'un œil plus optimiste, semble chercher dans la peinture de ces milieux, la fraîcheur, l'éclat, la vie heureuse; puis arrêter un instant ma plume sur celui de M. Gourdault et sur son grand nocturne impressionnant. C'est un *Campement dans la nuit, en Provence :* quelque veille ou quelque lendemain de foire sans doute. Dans les bleus et les verts de la nuit qui noient les fonds, on distingue des carrosses dételés, des diligences vides, des charrettes les bras en l'air, et, de tous côtés, des paniers de provision, des harnachements, des ballots. Les hommes dorment dans quelque auberge ou dans quelque mas caché sous les micocouliers et les oliviers. En avant, les bêtes entravées, dorment debout, leur sommeil coupé de hennissements et de bruits de sabots.

Peut-on, avec exactitude, comprendre M. Paul Renouard parmi les jeunes? C'est un jeune d'hier, dira-t-on; ce sera pourtant encore un jeune de demain. C'est assurément un jeune d'aujourd'hui, puisqu'il fait à peu près ses premiers débuts dans la peinture. Une salle entière lui est consacrée, et il ne lui faut pas moins pour ramasser le butin d'une ou deux années. Car M. Renouard a inventé

l'épaule pour haler un chaland, le long du fleuve aux eaux fauves et laiteuses, dans un faubourg parisien, d'usines, de cheminées, de grues, sous les buées grises et rousses coupées de fumées blanches; coin de ville industrielle qui travaille, qui peine, qui souffre, qui agit sans relâche et sans répit. Les figures fortement silhouettées sur les fonds brumeux prennent on ne sait quel aspect hautement symbolique.

le reportage du dessin; il fait du journalisme d'art, du journalisme comme, hélas! on n'en fait plus. Son œil curieux, investigateur, clairvoyant et perspicace, pénètre tous les coins et recoins les plus cachés et les plus inconnus de la vie. Et, dans toute chose, ce qui l'amuse, c'est l'envers des grands spectacles, le dessous des solennités.

Il dîne à l'Élysée, mais il se dissimule der-



HOFFBAUER — *Coin de bataille*

rière la table, après les autres; car ce qui l'intéresse ce n'est pas la magnificence officielle du service et les splendeurs gastronomiques du menu. Mais il se demande tout le temps du dîner comment on va faire pour rendre libre dans une heure cette salle de fêtes et il prévoit ce branle-bas de combat dont il a fait à l'aquarelle une page si vivante dans sa superbe trivialité. Ici vous êtes à Londres, dans l'abbaye de Westminster, à la cérémonie du couronnement et vous apercevez, dans une cour, une fuite précipitée de ladys relevant difficilement leurs longues traînes de velours et d'hermine, retenant sur leurs cheveux leur couronne vacillante. Vous vous demandez quelle est la raison de ce désordre tragique. Tranquillisez-vous! les ladys courent seulement... à l'appel de la nature. Au milieu de cette salle où chaque cadre vous arrête et vous retient, domine une toile, imposante par ses dimensions inaccoutumées chez notre artiste et par l'éclat, la franchise et la sonorité du ton. C'est pourtant une toile officielle, un fragment d'un grand carton d'apparat, exposé à côté; et c'est un sujet si officiel qu'on ne peut pas rêver rien de plus officiel, puisqu'il s'agit de la personnalisation concrète du Protocole, du portrait de M. Mollard. Le chapeau à plumes blanches sous le bras, le corps traversé en biais par le grand cordon de la Couronne d'Italie, l'estomac tout chamarré d'or, M. Mollard est pris dans son geste essentiel : il salue. Derrière lui, son adjoint, M. de Roujoux, un peu plus détaché, comme il convient ; tous deux offrant une figuration aimable, distinguée et digne du protocole de la République.

Comment, après cela, louer comme il faut M. Dewambez, du mérite de ses *Incompris*, de ces tristes et ridicules déclassés qui n'ont trouvé leur classification biologique qu'autour des bocks et qui, dans tous les temps, appartiennent également à la période des tavernes?

De tous les noms que nous avons cités, il n'en est pas un seul, on l'a vu, dont l'œuvre sorte des réalités contemporaines. Nous ne les avons point choisis exprès. Mais, en dehors des dernières subsistances de pratiques scolaires et des sujets de concours qui persistent vaguement dans nos Salons, il est peu d'esprits qui gardent dans la décoration le goût des idées générales. C'est un sentiment qui fait défaut aujourd'hui. Il faut pourtant avouer qu'il a sa raison d'être près des autres formes de compréhension de l'art et que nous ne pouvons oublier que nous lui devons les plus éloquents chefs-d'œuvre de la fin du siècle passé avec les grandes décorations de Puvis de Chavannes.

C'est pourquoi, avant de clore cette liste, il

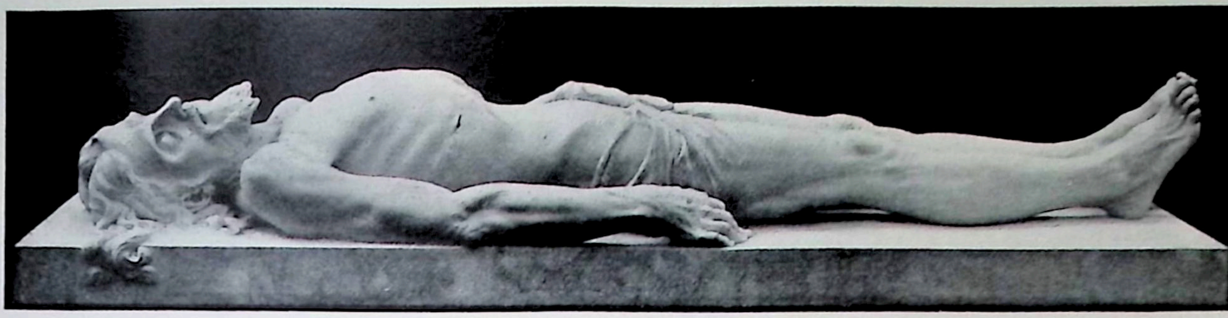
a paru équitable d'y ajouter le nom du jeune artiste dont notre grand Puvis avait fait son aide et auquel il a laissé quelque chose de sa pensée. La *Vie heureuse*, de M. Victor Koos, est un large *tondo* qui réunit dans un groupement harmonieux les divers personnages de la famille humaine dans les actes essentiels de leur fonction et de leur âge. A droite, le père, une gerbe sur l'épaule, suspend son travail pour contempler un petit enfant qui tète sur le sein de sa mère; à gauche, l'aïeul apprend à un gamin à jouer de la flûte; en avant, des jeunes filles et des garçons jouent ou se parent avec des fruits. Il y a là, sans doute, surtout dans le ton, une certaine ranceur conventionnelle qui donne à tout cet ouvrage, isolé complètement dans le tohu-bohu d'une production toute moderne et toute tapageuse de couleur, un certain aspect suranné. Mais le dessin a de l'ampleur et de la noblesse, la composition est logique et simplement expressive, le caractère sérieux et franc.

On se sent devant un neveu de Puvis de Chavannes et devant un petit-neveu de Chassériau. C'est une famille qui mérite bien que l'on porte quelque attention à ses héritiers.

LÉONCE BÉNÉDITE.



V. KOOS *La Vie heureuse*



BECQUET — *Christ*

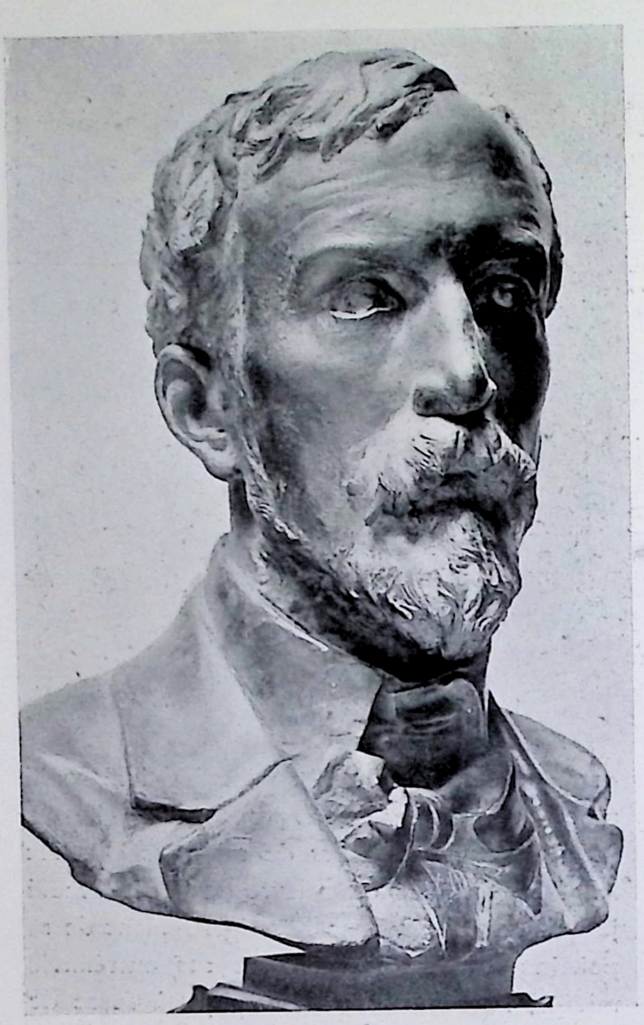
La Sculpture aux Salons

Quelque peu d'estime que l'on fasse des consécrations officielles, si arbitraires soient-elles parfois, si insuffisantes toujours à établir le véritable mérite d'une œuvre et d'un homme, on ne peut s'empêcher de se réjouir en voyant la plus haute distinction du Salon de sculpture accordée enfin, par ses pairs, à un artiste tel que M. Becquet. On salue avec vénération un maître dont l'œuvre honnête et forte s'est poursuivie sûrement et loyalement pendant plus de cinquante ans et a affirmé la continuité légitime parmi nous de la tradition du plus grand de nos sculpteurs du XIXe siècle. Just Becquet de Besançon, élève de Rude, se plaît à se réclamer de son illustre maître, et, son œuvre, jusqu'aux morceaux exposés cette année, son *Christ mort* et son *Joseph en Egypte*, est l'application respectueuse et consciencieuse des enseignements recueillis il y a un demi-siècle, dans l'atelier de la rue d'Enfer.

Dans l'art et dans l'enseignement de Rude, malgré les contradictions et les incertitudes que M. de Fourcaud y a relevées avec tant de perspicacité en son livre récent, quelque chose domine de nouveau et de fécond, c'est cette scrupuleuse et scientifique étude de la nature, cette précision parfaite du modelé qu'il recommandait par-dessus tout à ses élèves. Nous retrouvons l'effet de ces conseils chez M. Becquet, dans ce cadavre de Christ étudié jusqu'à la minutie dans l'amaigrissement de sa poitrine, le dessèchement de ses extrémités raidies, l'agrandissement, tragique à force de réalisme, des traits du visage, dont la chair s'est comme rétractée et parcheminée. Par delà les enseignements de Rude, n'est-ce pas aussi du reste ceux de nos vieux imagiers du XVe siècle, ses ancêtres spirituels, que nous retrouvons ici avec leurs recherches de naturalisme outrancier et pénétrant?

Dans un autre genre, le marbre poli du Joseph indique des préoccupations analogues et nous fait penser aux soins infinis de Rude lorsqu'il exécuta son *Petit Pêcheur napolitain*. D'aucuns trouveront peut-être qu'il y a dans cet art volontaire une recherche de perfection et de précision un peu fatigante, que cela date un peu, comme l'application d'une formule déjà presque historique, qui put être bonne en son temps, mais qui s'est trouvée dépassée par des recherches plus récentes... Que cela ne les rende pas injustes en tous cas pour un art aussi sain et aussi robuste, pour une tradition si féconde et si légitime.

Combien d'ailleurs de ceux qui semblent s'être le plus écartés de l'art de Rude, s'y



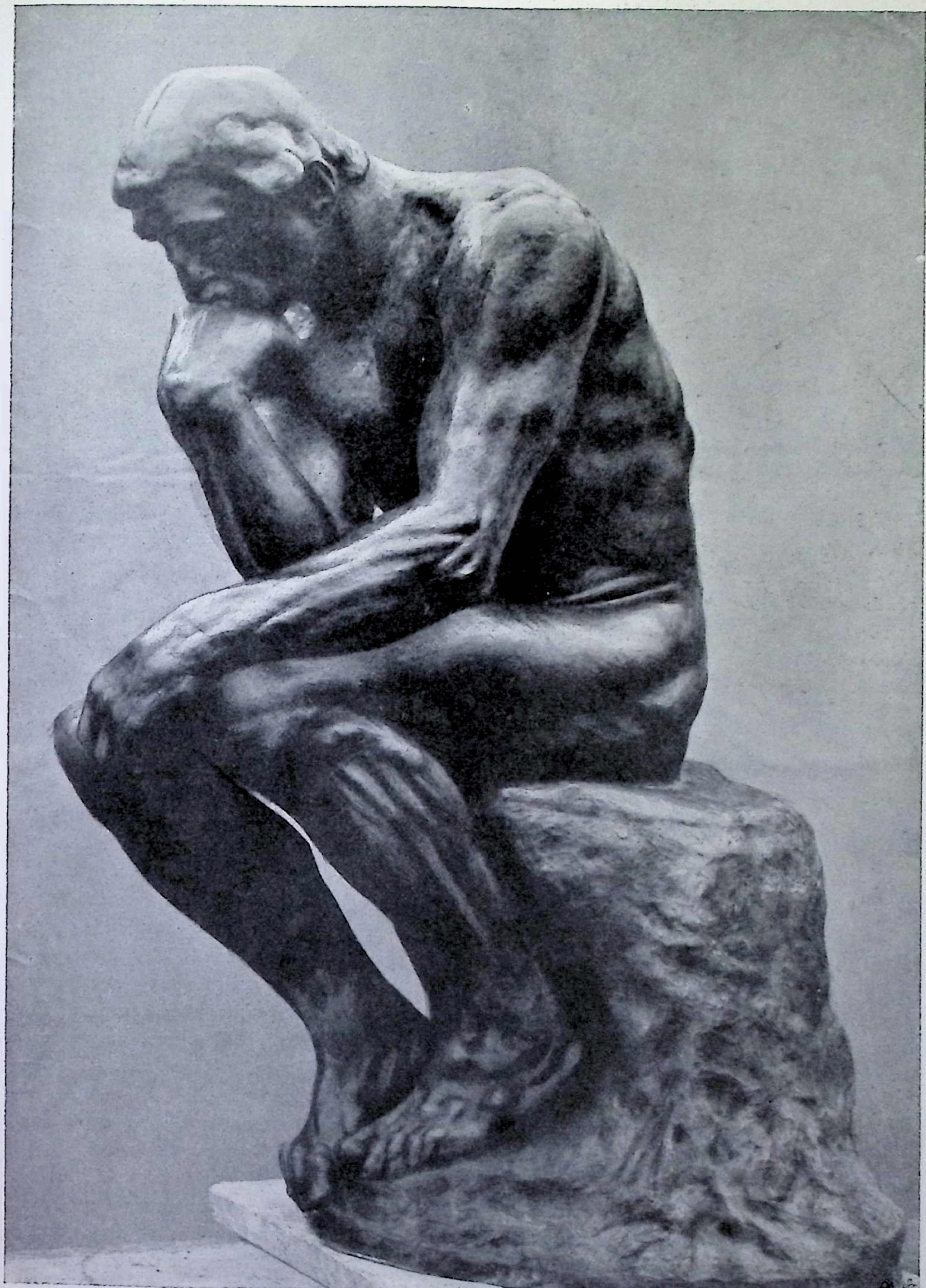
ALFRED LENOIR *Buste de Lucien Simon*

rattachent nécessairement ! Rien n'est plus loin, semble-t-il au premier abord, de cette manière précise et un peu sèche des héritiers directs du maître que la manière brutale, heurtée, puissante d'un Rodin. Et cependant n'est-il pas évident que la liberté suprême conquise par celui-ci procède de l'affranchissement réalisé par Rude, de l'élan qu'il a imprimé à la matière, de la souplesse qu'il a rendue au modelé ?

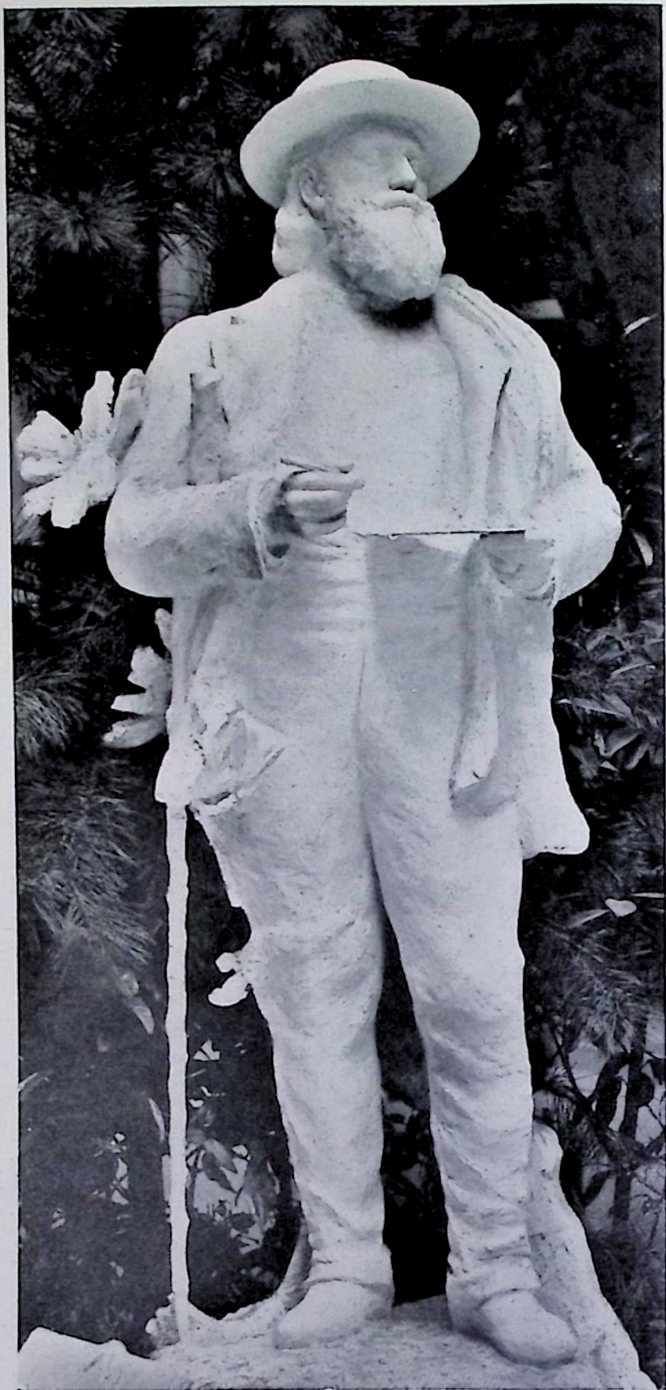
L'avenir, du reste, marquera entre eux la place nécessaire, comme un anneau indispensable de la chaîne, de ce passionné de vie et de mouvement que fut Carpeaux. Que Carpeaux soit sorti de Rude, la chose est évidente, mais nul doute que l'avenir ne voie s'établir, plus nettement que nous ne la sentons encore nous-même, la filiation qui relie l'*Ugolin* de Carpeaux au *Penseur* exposé cette année par Rodin. Même inspiration dantesque et quasi romantique à l'origine, puisque ce *Penseur* n'est autre, agrandi et magnifié, que le poète qui devait couronner la *Porte de l'Enfer*, abîmé dans une douloureuse contemplation, devant le déchaînement des passions humaines. Même tension, même mouvement dans le repos, même recherche d'effet dramatique : car cette figure est loin d'exprimer le calme réfléchi d'une pensée sereine ; c'est un géant au crâne étroit, aux muscles énormes, qui s'efforce, dans un geste, exagéré jusqu'à l'hyperbole, de tout son être tendu, de concentrer une pensée qui se cherche avec peine. On dirait un athlète faisant travailler laborieusement son intellect obscur et fruste, ou bien quelque créature de force, accablée devant une douloureuse et désespérante énigme sentimentale, bien plutôt qu'un spéculatif habitué aux envolées rapides et sûres de l'intelligence.

Ce colosse, comme les prophètes de la Sixtine, appartient à une humanité grandiose et primitive. L'admirable *Homme de l'âge d'airain* évoquait déjà l'éveil splendide de l'être humain se dressant dans la lumière. Plus tragique et plus sombre, celui-ci semble nous montrer l'éveil douloureux de la pensée humaine dans l'animalité primitive.

Mais laissons ces gloses inutiles ; ne demandons pas à Michel-Ange les raisons qu'il a eues de représenter Laurent de Médicis, qui fut surtout un homme d'action, dans l'attitude célèbre du Pensieroso, ni le sens exact qu'il donnait à ses sublimes esclaves résignés ou révoltés du tombeau de Jules II. Laissons-nous séduire par le produit de ces imaginations plastiques grandioses, qui créent, dans leur souveraine fantaisie, des êtres pour lesquels les commentateurs trouveront des significations plus tard, autour desquels ils broderont des symboles variés, mais qui ont, avant tout, le premier mérite d'être, de par le génie qui les conçut, de par la main qui les modela, des êtres vivants d'une vie plastique, au geste vrai et original, vu et trouvé tout à la fois, des formes d'une exécution si savante et si sûre, d'un modelé si juste et si peu convenu qu'on sent le frémissement de la vie qui les anime. Rarement à ce double point de vue, Rodin a été si heureux que dans ce chef-d'œuvre qui, par sa vérité d'attitude et de geste, par son naturalisme puissant et large, aussi bien que par son caractère héroïque, s'impose et domine.



RODIN *Le Penseur*



Mme MARIE CAZIN *Portrait de J.-Ch. Cazin*

Chef-d'œuvre isolé malheureusement, et inutile, que deviendra cet incomparable morceau ? Ira-t-il sur une place publique comme les plus ardents amis de l'auteur le souhaitent? Ira-t-il s'abriter dans l'ombre froide et glorieuse d'un musée ? En quelque endroit que ce soit, malheureusement, il restera toujours un morceau sans destination précise et sans but déterminé, témoignage de ce que pouvait un tempérament génial de sculpteur qui n'a pas trouvé son emploi véritable parmi nous. Quel rêve! Un monument, ordonné et complet, exaltant quelque grand aspect de la conscience moderne, quelque idée simple et accessible à tous, où s'appliqueraient ces qualités de lyrisme et de grandeur surhumaine, avec cette incomparable science des formes humaines et des effets propres à la sculpture monumentale! Mais quel rêve difficile à réaliser dans un art sans discipline et sans lien général! L'essai, tenté ailleurs, par M. Moreau-Vauthier, hâtivement conçu, semble-t-il, et avec une volonté de scandale déplaisante, ne nous en donne qu'une bien faible idée, malgré l'excellence de son point de départ.

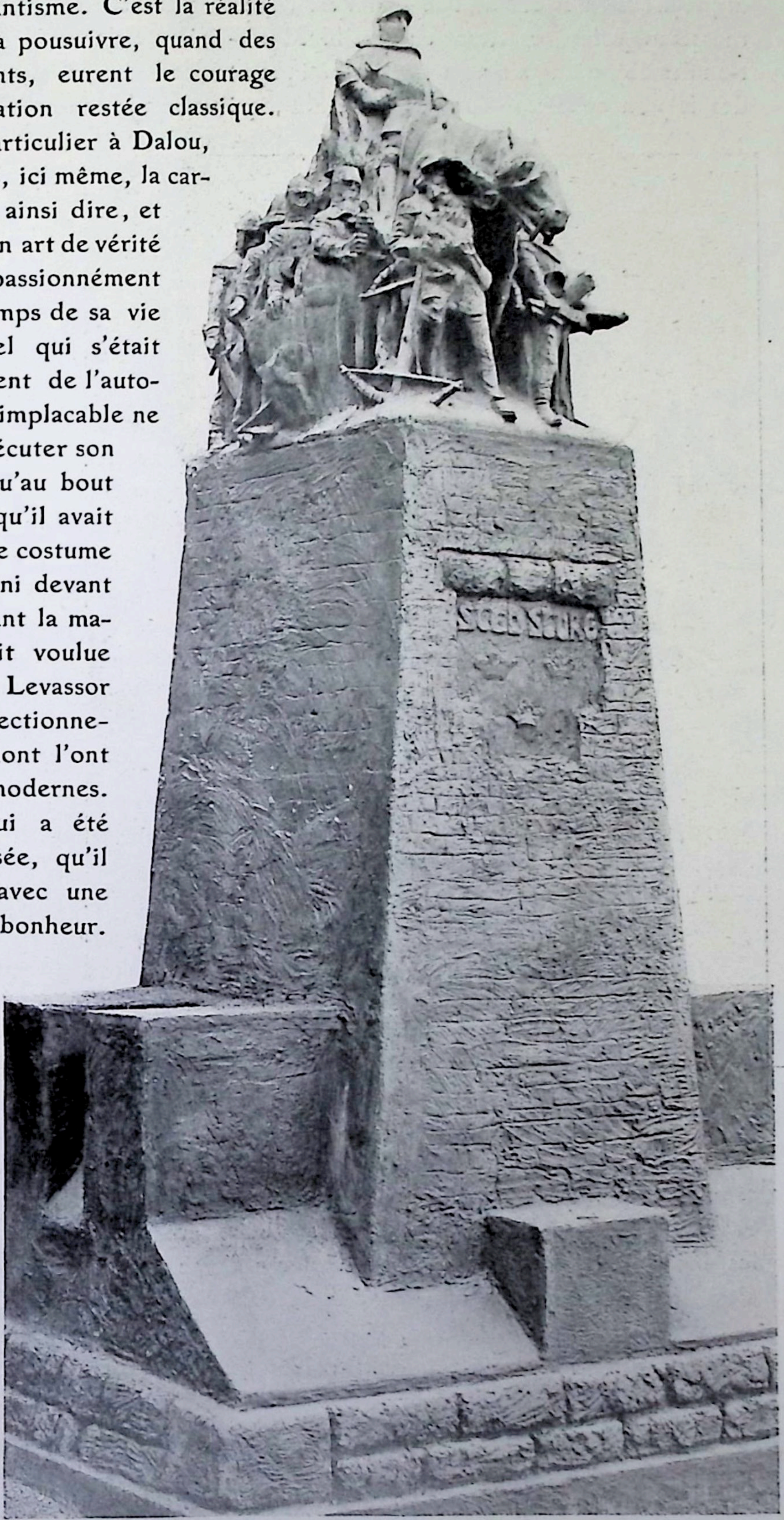
Une tentative d'ensemble monumental nous a séduit, d'esprit tout opposé, du reste. C'est celle du Suédois Carl Millès avec son monument national de *Sten Sture*. Etabli sur des assises énormes, le groupe des héros de l'indépendance suédoise s'enlèverait, dans l'exécution de cette maquette, solidement massé, autour d'un cavalier bardé de fer. L'originalité réside surtout ici dans la simplicité d'agencement de ce groupe de la nation armée, dont le bloc, rude et symétrique, largement taillé à grands plans simples, continue l'impression puissante et sobre du piédestal, sans pittoresque excessif, sans figures gesticulantes et débordantes, avec un calme parfait et une grandeur héroïque saisissante.

Mais voilà qui est bien loin de notre forme d'esprit actuel! Ces conceptions étrangères nous paraissent appartenir encore à l'âge romantique : si la sculpture française, comme l'architecture, du reste, au temps où s'écrivait Eviradnus, n'avait pas été emprisonnée dans les liens d'un classicisme étroit, persistant de Canova à Pradier, si David d'Angers avait été l'homme que rêvait l'amitié d'Hugo, peut-être aurions-nous vu semblables conceptions se réaliser chez nous; peut-être... Mais quand les vieux moules se brisèrent, il était trop tard. Par Rude et par Barye, c'est ce réalisme, dont nous parlions tout à l'heure, qui affranchit notre statuaire, qui la renouvela, en dehors, ou presque, des généreuses et

lyriques aspirations du romantisme. C'est la réalité qui apparut comme le but à pousuivre, quand des sculpteurs, même plus récents, eurent le courage de s'évader de leur éducation restée classique.

C'est ce qui arriva en particulier à Dalou, dont nous avons montré jadis, ici même, la carrière, en partie double pour ainsi dire, et les dernières tentatives vers un art de vérité et de vie moderne. Il s'était passionnément intéressé dans les derniers temps de sa vie à un programme tout actuel qui s'était offert à lui, celui du monument de l'automobiliste Levassor. La mort implacable ne lui a pas laissé le temps d'exécuter son esquisse, de poursuivre jusqu'au bout le principe de modernisme qu'il avait posé, ne reculant ni devant le costume réel, ni devant le paysage, ni devant la foule pittoresque, ni devant la machine elle-même, qu'il avait voulue exacte, historique, telle que Levassor l'avait montée, sans les perfectionnements, même esthétiques, dont l'ont dotée l'industrie et le goût modernes.

M. Camille Lefèvre, qui a été chargé de réaliser cette pensée, qu'il a faite sienne, s'en est tiré avec une rare conscience et un rare bonheur. Respectant la donnée générale, le parti, de l'esquisse de Dalou, il en a simplifié cependant et légèrement éclairci l'ordonnance, il en a rendu avec force toutes les intentions. Il a fait du chauffeur à la volonté ardente et à l'attention tendue une création d'une réalité et d'une expression admirable. C'était là, en effet, une figure tout entière à créer plastiquement et les ressources d'expression n'abondaient pas pour ce personnage central, à demi caché, sans geste, presque immobile, emporté par une vitesse aveugle. M. Camille Lefèvre y a admirablement réussi : son Levassor est un type. Il est à peine besoin d'insister sur le pittoresque de la foule qu'il a massée pour saluer l'arrivée de son coureur, le détail qui est son œuvre toute personnelle en est spirituel



CARL MILLES — *Maquette pour le Monument national de Suède*

et précis. L'ensemble du haut-relief est vigoureusement coloré et vivant au possible. Fera-t-on des objections au nom de l'esthétique et des lois nécessaires de l'art sculptural, qui répugne, dit-on, à ces tableaux mouvementés et en perspective? Qu'importe? C'est d'après les chefs-d'œuvre qu'on invente les principes d'esthétique et non d'après ces principes qu'on fait des chefs-d'œuvre. Après tout, du reste, n'y a-t-il pas infiniment plus loin de la frise de Phidias au Diogène de Puget que de celui-ci au Levassor de Dalou et de M. Lefèvre?



SICARD *Buste de Mme L...*

C'est encore un haut-relief pittoresque et un morceau de vie moderne de haute saveur que le monument du professeur Tarnier, de M. Denys Puech; là encore, les esthéticiens sévères pourront murmurer et nous chicaner notre plaisir. Peu importe, car l'œuvre est bonne et forte. L'extrême et parfois excessive virtuosité de M. Puech s'y reconnaît facilement, il y a des habiletés un peu inutiles peut-être, dans le paysage entr'aperçu par la fenêtre, dans le rendu des transparences de la couveuse ou des cassures du tablier du médecin : un peu plus de simplicité n'eût pas été pour nous déplaire; mais le caractère même de la scène et des types s'exprime avec une justesse touchante. Le type du « chef », debout près du lit d'hôpital, est écrit avec une sûreté magistrale; ce qu'il y a de précaution en même temps que de sûreté professionnelle, voisine parfois de la brusquerie, dans le geste dont il pose la main sur la tête du nouveau-né, le mélange de bonté protectrice et de finesse réfléchie et légèrement ironique de son sourire sont exprimés à merveille. Il contemple, non sans quelque pitié et quelque douceur ce petit être chétif et qui piaille; mais il est sûr de lui, il en a tant vu! Un pas de plus, il va, au lit voisin, en trouver un autre semblable, ou presque. Tandis qu'au milieu de cette salle banale, sous les yeux de cet homme que préoccupe peut-être simplement, sous son apparence affectueuse, un détail de science, un cas curieux, c'est la nature même qui réapparaît, c'est un être d'instinct qui souffre et qui chérit : cette mère qui serre son petit contre elle et qui s'isole de tout le reste dans sa tendresse inquiète. Je ne sais si l'opposition est voulue chez l'artiste, mais son observation est si juste, son talent si précis et si délié, que les nuances s'établissent d'elles-mêmes et sans effort; il y a là, non seulement un excellent portrait, mais une scène tout à fait significative et grande.

Les *Jeunes Aveugles*, de M. Hippolyte Lefèbvre, le *Lycée de Jeunes Filles*, de M. Sicard, nous avaient déjà donné, les années précédentes, d'excellents exemples de ce genre de composition.

L'écueil à redouter, ce serait de tomber

dans le genre mesquin et dans l'anecdote sentimentale. Mme Berthe Girardet le côtoie parfois, malgré le charme touchant de ses groupes. M. Laporte-Blairsy, dans son *Épave*, y échappe à peine, quelles que soient ses qualités réelles et l'excellence de ses intentions ; que n'écoute-t-il un peu plus la leçon donnée par le flamand Constantin Meunier? Nul mieux que celui-là n'a su élargir jusqu'à la plus haute poésie les sujets les plus humbles qu'il demandait à la réalité patiemment observée. Son *Mineur* agenouillé de cette année est encore un exemple de plus de cet art magistral, aux simplifications puissantes, à l'accent profond et grave.

Nous aimons, pour des qualités analogues, la robuste étude de tête de paysanne passive et résignée de M. Halou.

Un sculpteur allemand, M. Oppler, expose également, à la Société Nationale, un buste énergique de pêcheur normand, qui est conçu sous l'influence de Meunier. On ne saurait certes reprocher à cet artiste de minutie dans l'observation et le rendu. Au contraire une recherche s'accuse chez lui d'une expression violente et presque dramatique. Il y a là quelque chose de brutal et d'exagéré dans la force qui est tout l'opposé des études souvent un peu menues et anecdotiques de nos Français ; surtout lorsqu'on y sent, comme dans l'ouvrier métallurgiste de feu Gérôme, l'inaccoutumance de l'artiste à voir simplement et largement la nature, et la persistance conventionnelle des souvenirs d'atelier.



C. LEFÈVRE *Haut-relief pour le monument élevé à la mémoire de Levassor (d'après l'esquisse de Dalou)*



CONSTANTIN MEUNIER — *Mineur (bronze)*

émouvante dans sa simplicité, et très originale dans la façon sommaire et douce dont elle est modelée.

Un jeune sculpteur, M. David, le même, si je ne me trompe, qui nous avait montré, il y a deux ans, une si expressive statue de violoniste, nous donne cette année un groupe de deux figures féminines en costume moderne qu'il appelle *Consolation* : c'est une jeune mère assise, le regard tristement perdu au loin, tandis que sa fillette vient se frôler câlinement contre elle; cela est d'une intimité pénétrante et discrète en même temps que d'une sûreté tout à fait rare dans l'expression.

C'est la réalité toute simple qu'ont poursuivie depuis quarante ou cinquante ans nos sculpteurs animaliers à la suite de Barye et de Frémiet, avec des recherches d'expression et de technique cependant infiniment variées, des nuances d'esprit qu'il y aurait lieu d'analyser et de distinguer chez MM. Gardet, Valton, Peter, Mérite, Riché, etc.

Signalons simplement ici l'un des derniers venus de cette pléiade, M. Pierre-Robert Christophe, dont le jeune et énergique talent s'affirme notamment dans un Mandrille étouffant un pélican, qui est d'un naturalisme si sincère et si robuste.

M. Gustave Debrie est, on le sait, un fervent de l'étude du cheval; nous voyons reparaître ici sous sa forme définitive, en marbre, son extraordinaire *Coup de Collier*, auquel il travaille depuis six ou sept ans avec une conscience admirable, et qu'il a entièrement repris avant de le traduire en marbre pour en simplifier et en préciser les effets. C'est une œuvre

Des nuances de sentiment plus délicates et plus pénétrantes s'insinuent souvent par contre chez nous dans ces évocations de types modernes. On n'a pas oublié les touchantes figures de M. Roger Bloche, absent cette fois du Salon. M. Cordonnier, qui ne nous y avait pas habitués, nous donne cette année un marbre de même esprit, une jeune femme aveugle, guidée par une fillette, qui est tout à fait



D. PUECH — *Monument du Professeur Tarnier (haut-relief marbre)*

de science, en même temps qu'un morceau de bravoure extraordinaire, brillant et mouvementé. L'effort violent, on serait tenté de dire passionné, s'y exprime avec une puissance qui

élève ce morceau de vie presque jusqu'au symbole. L'arrangement général de la composition, en même temps, est tel que la scène réaliste prend d'elle-même un aspect décoratif et monumental, et que vraiment, on souhaiterait de voir se dresser un jour en plein air, plutôt que dans une salle banale de musée, ce morceau de si grande allure, cette énergique leçon de volonté triomphante.

C'est enfin un aspect de la réalité que nos sculpteurs de France n'ont presque jamais négligé, même aux époques du classicisme le plus absolu, que la réalité physionomique de la figure humaine. Nombreux encore aujourd'hui sont ceux qui s'affirment capables de continuer, dans le portrait sculpté, la tradition des ancêtres.



CORDONNIER — *Sur le Pavé*

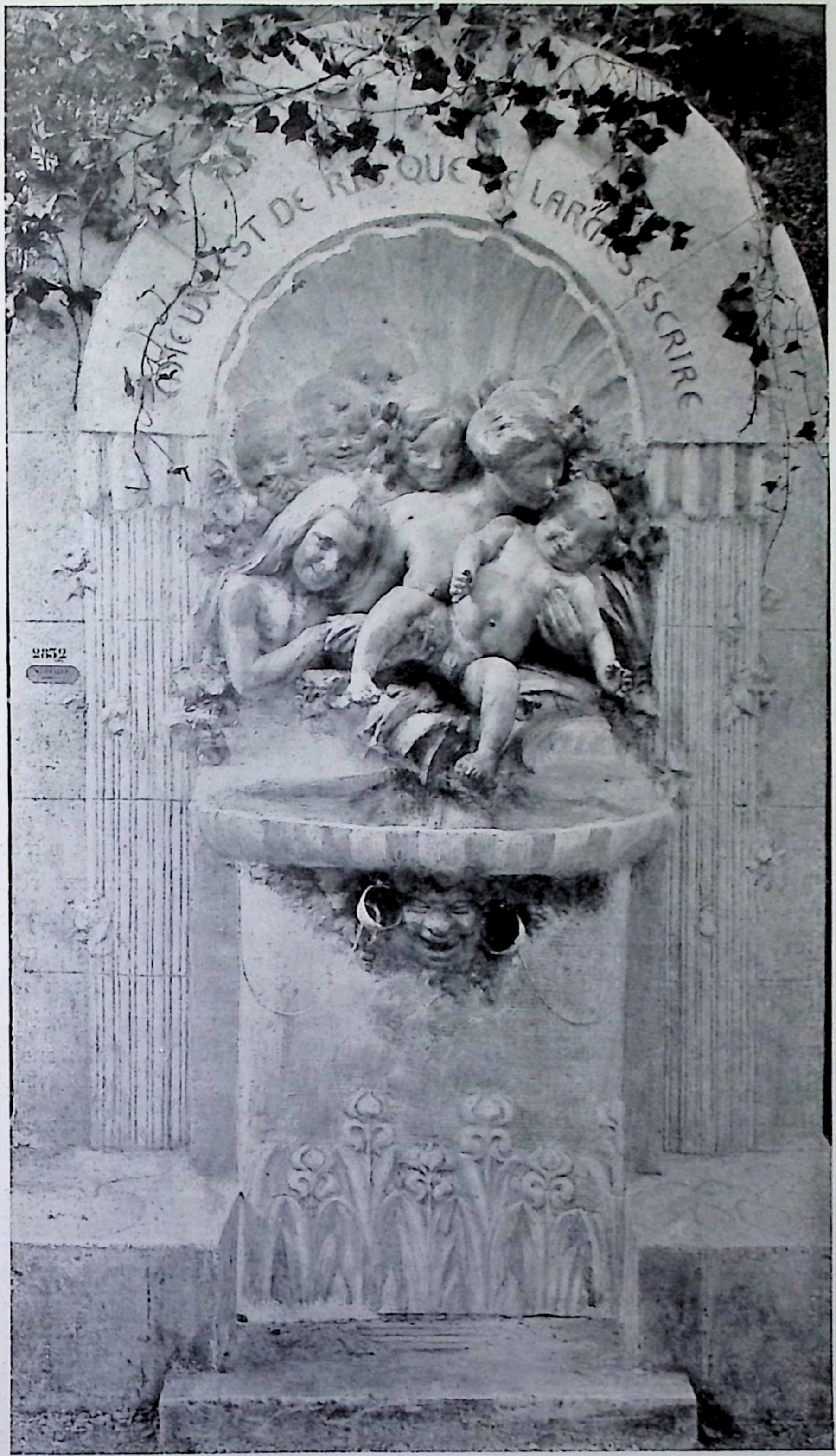
commémoratives ou intimes. Heureux les artistes d'autrefois qui ne songeaient pas à sortir d'un type traditionnel et à qui l'excès de la liberté ne tendait pas des pièges perpétuels ! Nous avons déjà dit l'an dernier ce que nous pensions du gisant dramatisé de M. Mercié, représentant le prince Henri d'Orléans ; celui de la duchesse d'Alençon par M. Barrias ne nous satisfait pas beaucoup davantage. Le côté pittoresque, la particularité dramatique, l'évocation précise de la catastrophe où périt la malheureuse femme nous y paraissent tenir trop de place. Le calme et l'apaisement de la mort devraient, semble-t-il, faire négliger ces détails horribles bons pour une imagerie de faits-divers. C'est une effigie vraie mais

Ce qui leur manque surtout, ce ne sont certes pas les qualités d'exécution et de rendu, c'est plutôt comme une règle et une mesure dans la composition des effigies funéraires, sereine, non un cadavre tourmenté que devrait nous présenter la figure funéraire.

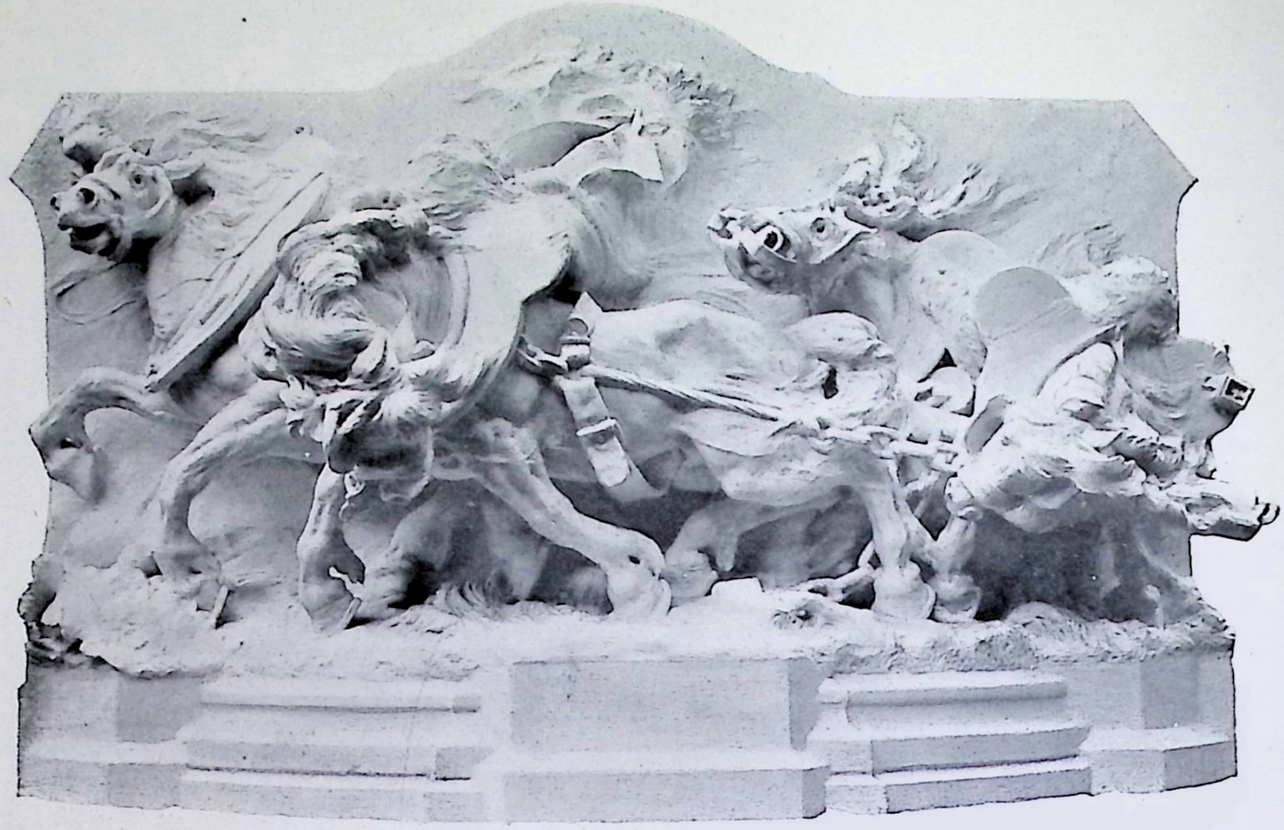
Le Gustave Larroumet de M. Paul Roussel serait mieux compris à ce point de vue et l'on

y sent évidemment le ressouvenir du plus beau et du plus digne de nos gisants modernes, le Cavaignac de Rude. Mais le caractère de la tête nous semble manquer un peu de l'accent qu'avait la physionomie expressive du vivant, et d'autre part, ce panorama de l'Institut qui s'étale à l'arrière-plan de ce haut-relief inutilement pittoresque, avec une insistance qui rappelle les anciennes marques de certaines éditions classiques, est d'un effet plus que médiocre.

La statue commémorative s'est créé dans le dernier siècle une sorte de type et de formule, peu séduisante à la vérité, celle du bonhomme debout au geste familier ou héroïque campé sur un piédestal le plus souvent insignifiant. Vaille que vaille, elle a donné tout de même matière à un certain nombre d'œuvres intéressantes et même à quelques chefs-d'œuvre. Elle s'use aujourd'hui et on tend à la remplacer. Ce salon-ci nous apporte néanmoins une image expressive et originale, une résurrection vivante de Camille Desmoulins par M. Boverie. Nous y voyons surtout, participant de cette formule mais la transformant par l'ingéniosité de la présentation qui pourrait sans doute devenir définitive, l'image du peintre Cazin adossé à un bouquet d'arbres qui le relie à la nature familière et aimée. Le délicat talent de Mme Cazin a dressé cette image de vérité et de bonne foi où revit dans son allure simple, dans sa bonhomie douce et sa grandeur calme, la figure du maître paysagiste. Mais à côté de cet hommage pieux, et si justifié pour un tel homme, les dimensions restreintes de la statuette ne



E. DERRÉ *Projet de fontaine*



G. DEBRIE *Un Coup de collier*

suffiraient-elles pas en général à fixer plastiquement les silhouettes de tel ou tel, et ne sont-ce pas exactement les mêmes qualités que nous devons trouver dans cette petite sculpture pour laquelle nous avons dit mainte fois ici notre sympathie, dont la vogue s'affirme croissante avec les menues figurines de MM. Théodore-Rivière, Greber, Gouveia etc., observateurs précis de la réalité, ou dans celles des fantaisistes et poètes de la grâce comme M. Dejean.

Quant au buste lui-même dont la formule paraît peu variable cependant, nos artistes ne connaissent guère, sauf exceptions, les recherches de présentation décorative où excellèrent les sculpteurs du XVIIe et du XVIIIe siècle; ils préfèrent souvent soit une sorte de laisser-aller qui donne à leurs effigies quelque chose de fragmentaire, soit des arrangements plus intimes qui prétendent nous montrer le modèle dans la vérité de sa pose familière.

Rodin et, à côté de lui, M. Bourdelle appartiennent au premier groupe, mais quelle intensité de vie dans la figure de femme au modelé caressé de l'auteur du *Penseur!* Celle de M. Bourdelle, comme aussi son buste du général Philbert, sont de facture plus simple et plus rude mais d'une sûreté d'expression cependant et de mouvement remarquable.

Parmi les classiques, ou si l'on veut les traditionnels, il faut mettre au premier plan cette année le très beau buste de Me L... que M. Sicard expose à côté de son noble et grave monument aux anciens élèves du lycée de Tours morts pour la patrie. L'arrangement décoratif pondéré et harmonieux aussi bien que le rendu de la physionomie, pleine d'une délicatesse précise, y est d'une sûreté magistrale. Celui en terre cuite de M. Puech est séduisant mais plus superficiel et sent un peu la formule. Ceux de MM. Alfred Boucher et Theunissen ont de l'élégance et de la vie et s'inspirent de la bonne tradition du XVIIIe siècle. Le buste de M. Barau est plus puissant et d'une souplesse épanouie qui s'impose. Citons encore avec plus ou moins d'allure officielle, mais presque toujours avec une étude pénétrante de l'individualité des modèles, le buste, imposant et décoratif comme il convenait, de M. Le Breton, directeur des Musées de Rouen, par M. Ernest Dubois, le buste du sculpteur Thomas par M. Recipon, le trop fougueux auteur des quadriges du Grand Palais, de M. Théodore Dubois par

M. Ch. Samuel à la Société Nationale, de M. Duquesnois par M. Icard.

Parmi les « intimistes » de ce groupe, nous mentionnerons M. Hannaux qui nous montre un buste délicat et simple de jeune fille; M. Larche, une tête de femme, d'expression curieuse, mais compromise un peu par les recherches de patines rares; M. Verlet qui se plait à composer ses effigies mondaines et à compléter la grâce des visages qu'il évoque par celle du buste tout entier. M. Alfred Lenoir a fait de même dans l'un de ses bustes de jeune fille; mais nous retiendrons surtout de lui l'effigie sans pompe et tout intime, éclatante d'intelligence et de finesse, qu'il nous a donnée du peintre Lucien Simon.



OPPLER — *Pêcheur normand (bronze)*

Le bon imagier Emile Derré affirme, lui aussi, à côté de sa petite fontaine populaire toute pétillante d'esprit et de saine bonne humeur, son goût pour ces arrangements de portraits intimes et son talent très réel, quoique rarement manifesté jusqu'ici, de physionomiste subtil. Le portrait qu'il nous montre de M. Gabriel Séailles, taillé dans un marbre assez particulier, de ton chaud et doux, est d'une expression singulièrement juste, pour qui connaît un peu la physionomie intelligente et mobile du philosophe du Génie dans l'art, de l'historien de Léonard et de Watteau. La vérité familière de la pose ajoute au charme prenant de la figure et achève de nous donner « l'homme même ».



E. DERRÉ — *Portrait de Gabriel Séailles (marbre)*

Nous ne saurions mieux terminer enfin cette revue des portraits sculptés en action, pour ainsi dire, que par le délicieux buste d'enfant en ivoire du maître Dampt. La technique la plus raffinée s'y met au service de l'expression la plus pénétrante pour en faire un morceau d'un art achevé et parfait.

Nous avons suivi surtout, dans ces notes rapides, les efforts de

ceux de nos sculpteurs qui, s'inspirant de la réalité moderne, accusent franchement cette source d'inspiration par le caractère de leurs œuvres; mais les autres, ceux même qui paraissent se réclamer d'un idéal différent, ne sont-ils pas venus, eux aussi, à l'étude de plus en plus directe de la réalité et de la nature? Les pures académies elles-mêmes comme le Bacchus de M. Carlus accusent la copie plus ou moins sensible du modèle vivant individuel. Combien de Sources, de Pandores, d'Eveils, de Vérités, de Torrents, qui, plus ou moins sincères, plus ou moins apprêtés, ne sont aussi que des études de modèles! Etudes savantes le plus souvent et dont les qualités avivent le regret de sentir tant de talents dépensés en exercices aussi vains!

Les fantaisistes et les penseurs eux-mêmes ne se croient pas dispensés de cette savante étude naturaliste. Le philosophe de M. G. Michel que « le silence des espaces infinis effraie » est un morceau de nu (mais pourquoi cet astronome est-il nu?) d'une exécution savante et sûre et, pour prendre un exemple dans un tout autre domaine, la délicieuse fée Morgane de M. Pierre Roche, que nous reverrons un jour avec tant de plaisir au Luxembourg, n'a-t-elle pas comme point de départ ce savoureux petit torse de femme si précis et si particulier exposé par l'artiste au dernier Salon d'automne ?

En somme, de toute part ou presque, depuis les glorieux efforts de Rude que nous rappelions en commençant cette promenade à travers les Salons, notre sculpture semble revenue à ce principe fécond de l'inspiration naturaliste. Mais elle l'applique avec bien des incertitudes, bien des maladresses quelquefois, et ce qui paraît lui manquer surtout, c'est cette logique, cette discipline et cette unité qui ont fait la force d'autres grandes écoles, mais qui semblent incompatibles avec l'esprit général qui anime tout notre art moderne.

PAUL VITRY



J. DAMPT *Buste d'enfant (ivoire)*





BOTTÉE — *Education d'un petit faune et d'une petite faunesse*

Les Médailles et les Plaquettes

aux Salons de 1904

Il fut un temps, il y a quelque vingt années de cela, où, lorsqu'on apercevait au Salon, par-dessous quelque escalier, des cadres contenant des œuvres de graveurs en médailles, on se disait à part soi : « Fuyons! Fuyons ! n'allons pas voir cela ! Il y aurait de quoi mourir d'ennui ! »

Aujourd'hui, au contraire, le public s'arrête avec autant de plaisir à l'exposition des médailles qu'à la sculpture ou à la peinture.

A quoi tient ce revirement?

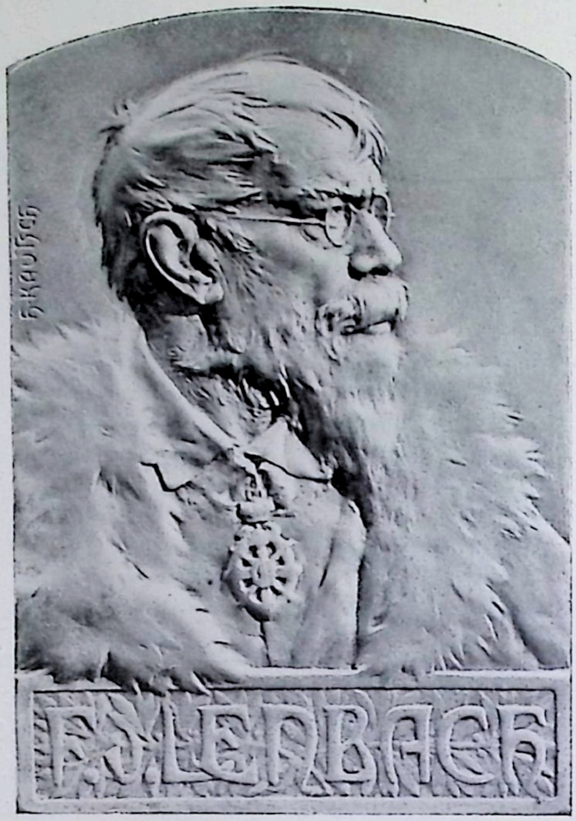
Oscar Roty m'en donnait un jour une très singulière explication en ce qui concerne sa propre popularité : « Mon succès, à quoi je le dois ? Mon Dieu ! bien simple !... j'ai eu tout bonnement une idée de génie !... Voici. La médaille dans le temps où je commençais à en faire ne nourrissait pas son homme. Je crevais de faim et ma femme aussi, et nous nous disions que ça ne pouvait pas durer. Une nuit je réveille ma femme et je lui dis : J'ai trouvé ! — Qu'est-ce que tu as trouvé? — Le moyen de gagner de l'argent! — Hum !... — Il ne faut pas faire hum! Ecoute plutôt. Les médailles, jusqu'à présent, on les a faites rondes, n'est-ce pas? — Sans doute ! et après? — Eh bien! moi, je vais les faire carrées! Le public ne regarde pas les médailles rondes, il regardera les médailles carrées, parce que ça le surprendra, et l'on m'en commandera, et je gagnerai de l'argent. Comprends-tu? — Elle ne comprenait pas du tout et me croyait toqué. Mais je suivis mon dessein. Au lieu de médailles, je gravai des plaquettes comme en avaient modelé les médailleurs de la Renaissance et c'est ainsi que j'acquis ma réputation. »

Cette amusante histoire est bien digne de ce maître si spirituel. Mais assurément c'était pour rire qu'il attribuait sa célébrité et le retour de faveur dont son art lui est redevable à un changement qu'il apporta dans le module de ses œuvres.



YENCESSE — *Maternité*

Non, si chacun se plaît à regarder aujourd'hui les productions de la gravure en médailles c'est que, signées par des maîtres tels que Roty, Chaplain, Bottée, Vernon, Patey, elles nous offrent au lieu des solennelles effigies de jadis, des portraits intimes et vivants, au lieu des glaciales allégories



KAUTSCH *Portrait de Lenbach*

d'autrefois, des scènes de l'existence journalière dont le décor est, soit le laboratoire du savant, soit l'atelier ou le chantier du travailleur manuel, soit la ville, soit la campagne.

Nos médailleurs ont intéressé leur époque parce qu'elle s'est retrouvée fidèlement, amoureusement représentée dans leurs ouvrages.

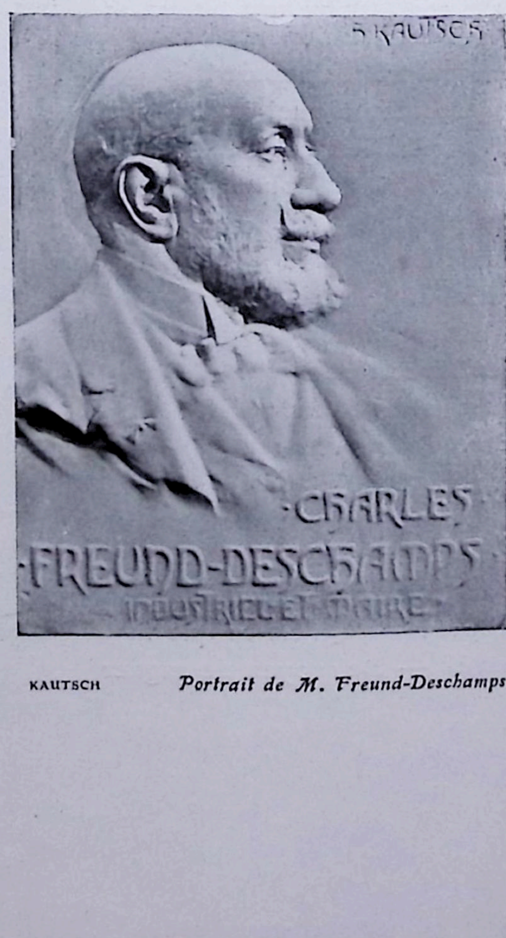
Quant à la résurrection de la plaquette, c'est non la cause, mais la conséquence du rajeunissement de la gravure en médailles. On conçoit qu'aux artistes qui voulaient donner des procès-verbaux de la réalité quotidienne dans de minuscules bas-reliefs, la forme rectangulaire avec l'infinie variété de ses proportions devait paraître bien préférable en général à la contrainte de la forme ronde.

Il y eut peut-être aussi une raison technique à la vogue méritée dont jouit aujourd'hui l'art de la médaille. Autrefois le métier de graveur exigeait des spécialistes habiles à la taille du métal : il fallait s'être longuement exercé au maniement de l'outillage. Et le travail était très lent ; l'artiste s'estimait heureux quand il gravait une médaille en une année. Aujourd'hui les perfectionnements du tour à graver ont bien changé les conditions anciennes. Il ne se trouve presque plus de médailleurs qui gravent leurs œuvres ; ils font en terre de grands modèles que la machine reproduit en réduction sur le métal. La question de l'apprentissage spécial est ainsi supprimée. Tout bon sculpteur peut devenir médailleur, pourvu qu'il tienne compte, bien entendu, des exigences particulières que présente l'optique des petits formats. Ainsi la gravure en médailles bénéficie d'un grand nombre de talents qui ne l'eussent pas abordée jadis. Et de plus la facilité du travail rend les artistes beaucoup plus féconds. Ils font vingt médailles dans le même temps qu'il fallait pour en exécuter une.

A la vérité dans le procédé de la fonte les difficultés spéciales au métier de graveur disparaissent de même et l'on est étonné que les sculpteurs n'y aient pas eu plus souvent recours, surtout quand on sait que les chefs-d'œuvre de la Renaissance, les médailles de Pisano, de Matteo de Pasti, de Boldu, ont été fondus.

Mais c'est que la fonte ne permet point le tirage à un grand nombre d'exemplaires. C'est aussi que les bons fondeurs sont très rares. Le maître Patey m'a déclaré qu'il y en avait tout juste un à l'heure actuelle et que comme tous les artistes s'adressent à lui, il faut attendre des mois et des mois l'exécution des commandes qu'on lui confie.

Voilà comme quoi le tour à graver est de

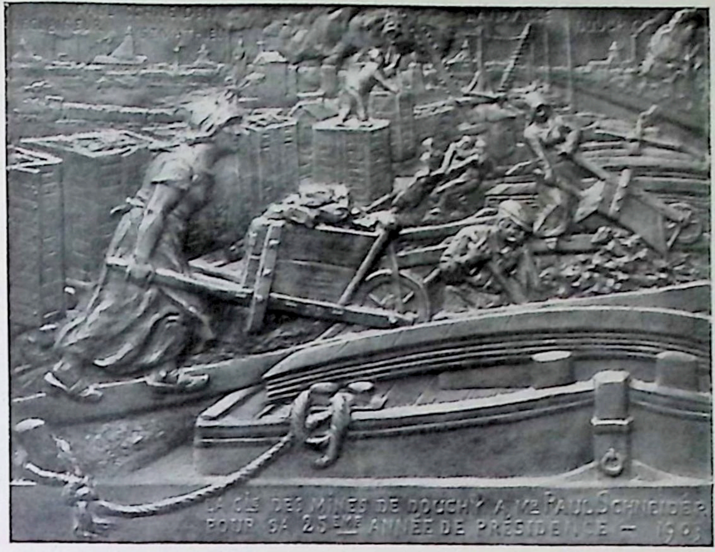


KAUTSCH *Portrait de M. Freund-Deschamps*

nos jours le meilleur auxiliaire de la gravure en médailles.

Dans le compte rendu des œuvres des Salons, commençons par les portraits.

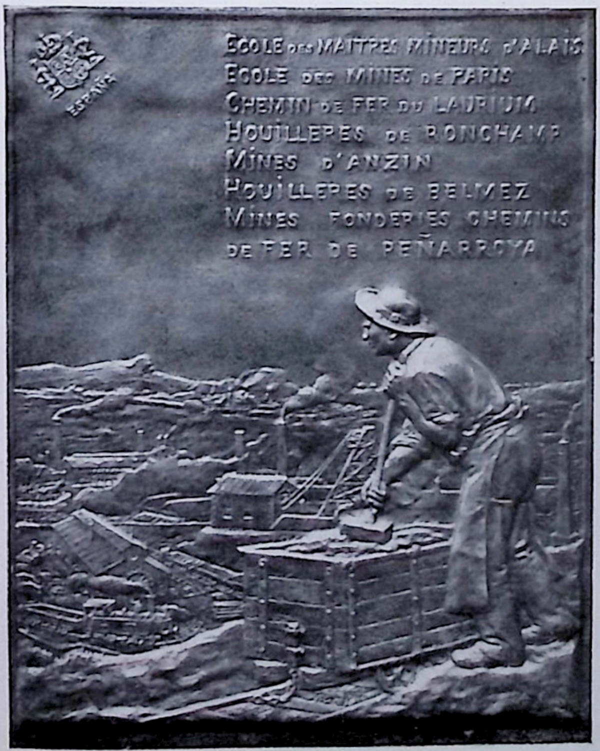
Celui de *O. Roty* par Patey est d'une exquise délicatesse de profil. L'œil est légèrement bridé par ce clignement particulier aux artistes qui scrutent l'âme des êtres et des choses ; la bouche souriante semble prête à lancer quelqu'une de ces saillies dont l'auteur de la Semeuse est coutumier.



THEUNISSEN *Revers d'une plaquette dédiée à M. Paul Schneider*

A la Société Nationale voici les plaquettes de Kautsch. L'effigie du peintre allemand *Lenbach* mort tout récemment est particulièrement caractérisée : les traits presque farouches du grand portraitiste germanique révèlent l'orgueil du fils de maçon devenu illustre, et aussi la sauvage franchise avec laquelle il reproduisait ses modèles, accusant par exemple l'affaissement du vieil empereur Guillaume ou bien exigeant du maréchal de Moltke qu'il ôtât sa perruque pour poser devant lui.

Le portrait de *Charles Freund Deschamps*, industriel au visage ouvert et fier, dénote chez l'auteur la même acuité psychologique.



THEUNISSEN *Revers d'une plaquette dédiée à M. Ch. Ledoux*

De Ringel d'Illzach, signalons des médaillons vigoureusement accentués, notamment la longue figure maigre de *Théodore Dubois* et la tête socratique au front dégarni et au nez puissant, du *Docteur Coupard*.

Examinons maintenant les œuvres à sujets.

Voici d'abord les scènes de fantaisie : bien traitées, elles acquièrent dans le format minuscule des plaquettes un charme ravissant.

Bottée nous représente l'*Éducation d'un petit Faune* à qui son père apprend à tirer de l'arc contre les bêtes fauves; et, en pendant, l'*Éducation d'une Faunesse* à qui sa mère aux pieds de chèvre enseigne à jouer de la flûte : déjà si joliment l'élève a profité des leçons reçues que des chevreuils et des biches viennent au pied des talus de gazon écouter ses mélodies.

Dupré a composé l'*Énigme*, une grande plaquette où l'on voit autour d'Œdipe répondant au Sphinx, l'enfant à quatre pattes, l'homme droit sur ses deux pieds et le vieillard appuyé sur sa troisième jambe, sa canne : l'œuvre est d'un style assez élevé, mais elle est froide et l'auteur gagnerait à se dégager des formules classiques.

Dropsy est un poète : il le prouve par sa figure du *Printemps*, qui, assise au milieu d'une grande prairie, se penche vers deux papillons et assiste avec quelque mélancolie à l'éternel recommencement de l'amour. On ne peut guère faire exprimer au dur métal des sentiments plus subtils et plus tendres.



MORLON *La Couturière*

La vie du foyer, la vie du cœur inspire très heureusement plusieurs de nos médailleurs. Je citerai Patriarche pour son exquise petite *Jeanne,* une blondinette entourée d'une guirlande de dilyra, cette fleur rose dont les pétales engainent une double lyre.

De Yencesse, voici une très fine médaille figurant *une mère* qui se laisse tapoter les joues par son bébé. Yencesse est un des graveurs modernes qui excellent le plus dans la traduction des sentiments aimables : il aura le rare bonheur de voir bientôt sa jolie médaille montée en broche au cou de plus d'une jeune mère.

Vernon aussi, est un maître plein de grâce. Ses *Communiantes* sont adorables. C'est merveille comme il a su rendre dans cette plaquette la délicatesse infinie des âmes enfantines en même temps que la légèreté des voiles blancs.

Mais plus généralement encore que la vie du sentiment les plaquettes modernes évoquent la vie sociale. Ces petits morceaux de métal sont, l'expérience du passé le prouve, les plus durables documents qu'une époque peut-être puisse léguer à l'avenir. On comprend donc que les associations, qui veulent perpétuer leur mémoire, recourent volontiers à cette sorte de monuments.

Theunissen a exposé deux plaquettes représentant *la vie des mines.* Dans l'une, dédiée à Paul Schneider, des femmes poussent des brouettes chargées de minerai qu'elles vont verser dans de larges péniches ; ouvrières qui assurément sont aussi robustes que des hommes et qui supportent aussi bien qu'eux les fatigues de la tâche, mais qu'on plaint cependant, car étant femmes, c'était à d'autres soins plus doux, ceux du foyer, que la nature les destinait. L'autre *plaquette dédiée à Ch. Ledoux* montre un mineur qui de l'orifice d'un puits d'extraction contemple un moment l'immense développement d'une grande forge : humble ouvrier, il s'enorgueillit de l'ampleur de l'œuvre collective. Ces deux sujets très lisibles, très largement dessinés malgré l'extrême complexité des paysages, font grand honneur à l'auteur.

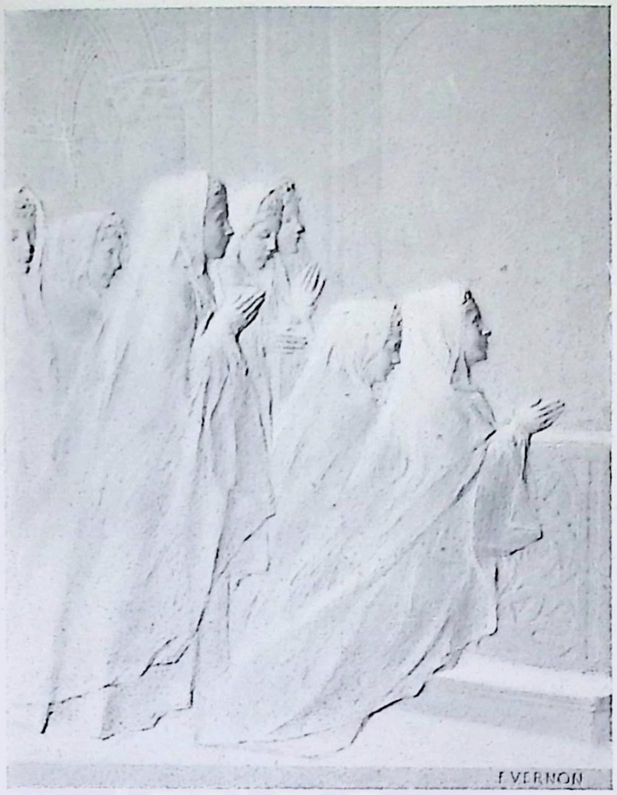
De M. Dupré que j'ai déjà cité, je note l'industrie de Saint-Étienne, l'*Armurerie* : des ouvriers qui actionnent des soufflets de forge et qui calibrent minutieusement des canons de fusils ; et comme pendant, la *Rubannerie* : des artisans qui surveillent le passage rapide des navettes mues par les métiers : j'aime assurément mieux ces scènes observées et vivantes que l'académique *Énigme* du même auteur.

M. Prudhomme, un jeune artiste qui promet beaucoup, a exposé une plaquette pour une *Caisse d'épargne* : une Prévoyance affable tend les mains aux travailleurs qui viennent lui demander son aide.

Quelques figures isolées célèbrent les travaux de femmes. D'Exbrayat, voici une vieille *dentellière* dont les doigts agiles piquent les aiguilles sur son coussin et croisent les fils sans nombre ; de Morlon, une charmante petite *couturière* qui pousse attentivement un ourlet



EXBRAYAT *Dentellière*



VERNON *Les Communiantes*

sous sa machine ; et enfin d'Alexandre Charpentier à la Société Nationale, une *repasseuse*, solide commère glaçant son linge en pesant sur son fer à repasser de toute la vigueur de son bras athlétique : tudieu quelle gaillarde !

Je suis heureux que cette plaquette me donne l'occasion de terminer cette petite étude en parlant de l'exposition de Charpentier. Je crois que nul mieux que lui à l'heure actuelle n'a le sens de l'art qu'il cultive. Ses portraits, comme celui de cette année représentant *Valère Mabille*, sont si fortement accusés qu'ils atteignent la grandeur de types comme les belles effigies du xv[e] et du xvi[e] siècle. Ses sujets toujours très largement conçus se comprennent au premier regard et l'œil se plaît à leur harmonieuse distribution sur la surface occupée. Quel charme, par exemple, dans cette *Escrime*, cette jeune dame tutélaire pour l'adolescent auquel elle tend un fleuret ! Quelle grandeur quasi antique dans ces ouvriers graves et superbes qui font mouvoir *le marteau de forge*. Les gestes et les détails de ses figures sont pleins de vie : les poitrines palpitent, les muscles roulent. Il y a mieux : l'effort de ses artisans semble sacré ; une foi, un espoir, parfois mélancolique, parfois illuminé, mais toujours fiévreux, en un avenir radieux pour les générations qui viendront, anime ces travailleurs. C'est ce sentiment qui a inspiré à Charpentier sa belle *Médaille des Prolétaires*. A travers le champ de cette médaille deux ouvriers se serrent la main et au-dessus de leur instrument de travail, un marteau, ils font le serment de se prêter toujours un mutuel appui. Derrière eux à l'horizon, un soleil commence à poindre.

Ce sera sans doute par la signification morale de la vie populaire que se distinguera notre époque dans l'histoire de l'art. Après le naturalisme qui évoquait volontiers les instincts grossiers de la foule ; après le symbolisme qui se tourna avec quelque affectation vers le mysticisme et les raretés psychologiques, l'école moderne unit volontiers la réflexion du symbolisme à la vigueur du naturalisme en étudiant la conscience populaire. Plusieurs de nos médailleurs, on a pu le remarquer, s'orientent dans cette voie ; Alexandre Charpentier marche à leur tête.

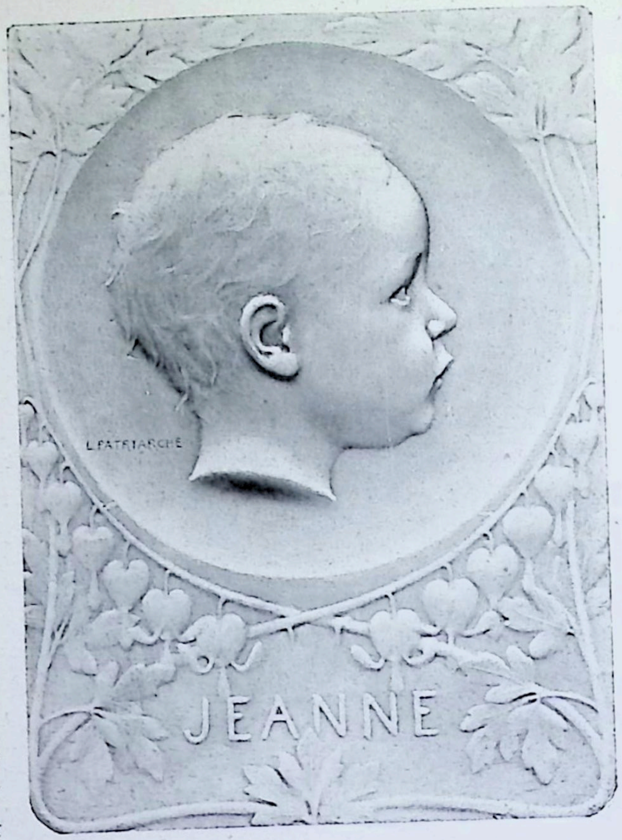
Maintenant quelles conclusions les œuvres que nous venons de louer peuvent-elles nous suggérer sur l'art de la médaille en général ?

Principe fondamental : il faut que toute



DROPSY *Le Printemps*

médaille puisse être vue, comprise, admirée du premier coup d'œil. Or, comme le format en est toujours plus ou moins petit, les écueils les plus dangereux sont la surcharge des détails et aussi l'indécision des lignes : les qualités à déployer sont la simplicité et le caractère.



PATRIARCHE

Dans le portrait, le médailleur recherchera donc les traits essentiels qui accusent et résument une physionomie ; à l'imitation de ses aînés de la Renaissance, il osera exagérer le type de ses modèles. Il faut qu'on puisse dire tout de suite devant la silhouette évoquée : « Oh ! le brave homme ! » ou bien : « Oh ! le rusé compère ! » ou bien : « Oh ! le rude gaillard ! » etc...

Dans les sujets, le médailleur simplifiera le décor et synthétisera l'action dans des gestes très accentués. Regardez comment Bottée dans son éducation du petit faune et de la petite faunesse, figure une forêt par deux troncs d'arbres ; comment il symbolise l'enseignement par l'inclinaison du père faune ou de la mère faunesse sur l'élève à instruire.

Il faut aussi compter avec la matière à traiter : il faut que le médailleur soit coloriste pour faire briller ici le métal d'un éclat onctueux et là en faire valoir nerveusement la dureté.

Il faut... il faut... il faut surtout posséder l'instinct artistique, le goût, que dans cet art comme dans tout autre l'expérience et la logique développent, mais ne remplacent jamais !

PAUL GSELL.



CHARPENTIER *La Repasseuse*



E. D'ESPAGNAT

La Corbeille de Fleurs

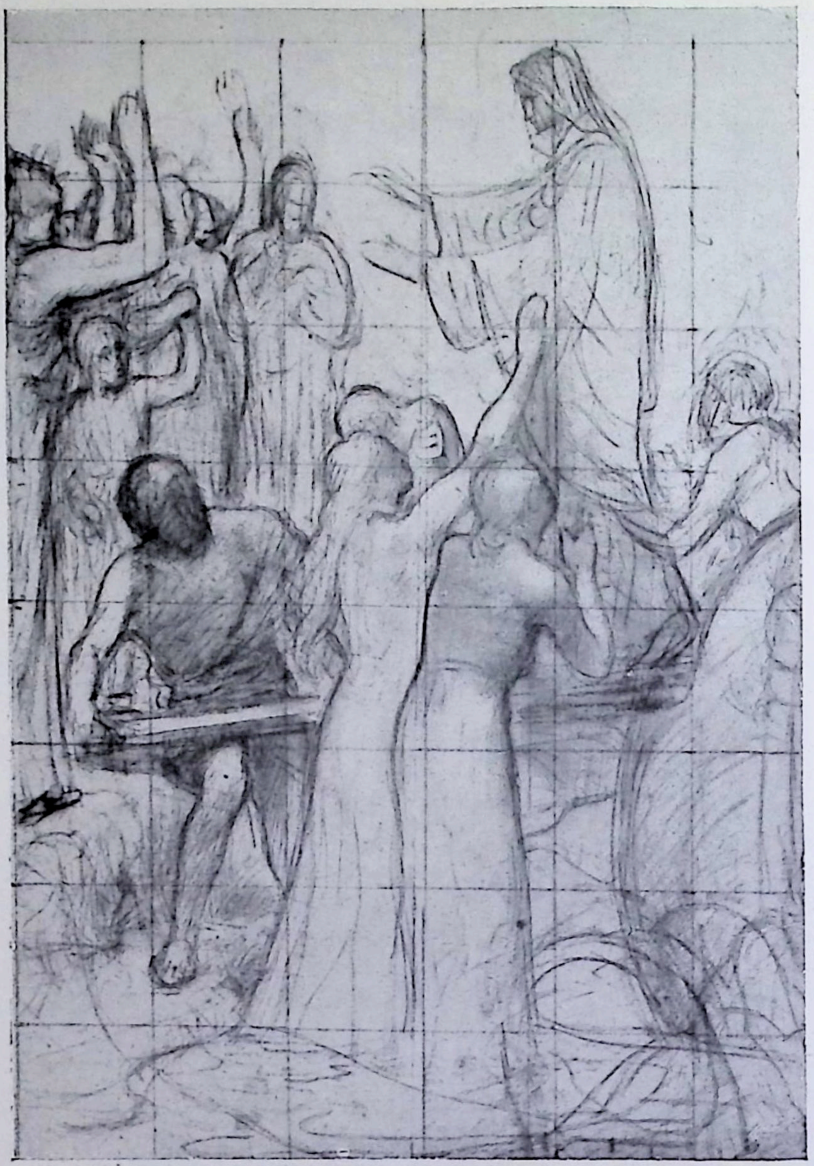


Étude

A propos des dessins de Puvis de Chavannes

CHACUN s'accorde à reconnaître qu'il n'est rien de plus instructif que de feuilleter les dessins d'un maître. On est plus près de lui devant le moindre griffonnage de son crayon qu'en face de ses œuvres les plus achevées. C'est comme si, au lieu de lire un roman ou un poème dans le livre imprimé, on avait la bonne fortune de le savourer dans le manuscrit. Nous aimons revivre avec l'artiste son rêve dès l'origine de sa formation dans la pensée, nous voulons suivre toutes ses inquiétudes, partager toutes ses angoisses, nous voir arrêtés par ses embarras, ses incertitudes, ses timidités, puis nous sentir enlevés tout d'un coup par des audaces dont la spontanéité ne se retrouvera plus jamais peut être aussi vive, aussi impétueuse, aussi imprévue que sur tel fragment de papier tout chiffonné d'impatience.

Mais dans ces trésors qui enrichissent les cartons des musées, il y a des pièces de deux sortes. Il y en a qui ont été établies soigneusement, soit avec un certain caractère d'ouvrages définitifs, soit avec des coquetteries de travail que relèvent d'apparentes négligences. Dans ces morceaux de bravoure ou de virtuosité l'artiste n'a pas travaillé exclusivement pour lui. Il dessine comme Mme de Sévigné écrivait ses lettres, avec le sentiment et l'espoir que cela sera passé de main en main. Il pense un peu à « la galerie ». Quel que soit l'attrait que nous pouvons trouver à des dessins de cette nature — et il en est, comme les petits portraits au crayon d'Ingres, qui sont de pures merveilles — ils ne nous inspirent pas l'intérêt direct que nous éprouvons devant les autres. Ceux-là, ce sont ceux que l'artiste a vraiment tracés pour lui-même, sans songer à nous, avec le vague projet, souvent, de les détruire, une fois qu'il aura employé ce qu'il considère comme une simple note ou un modeste mais



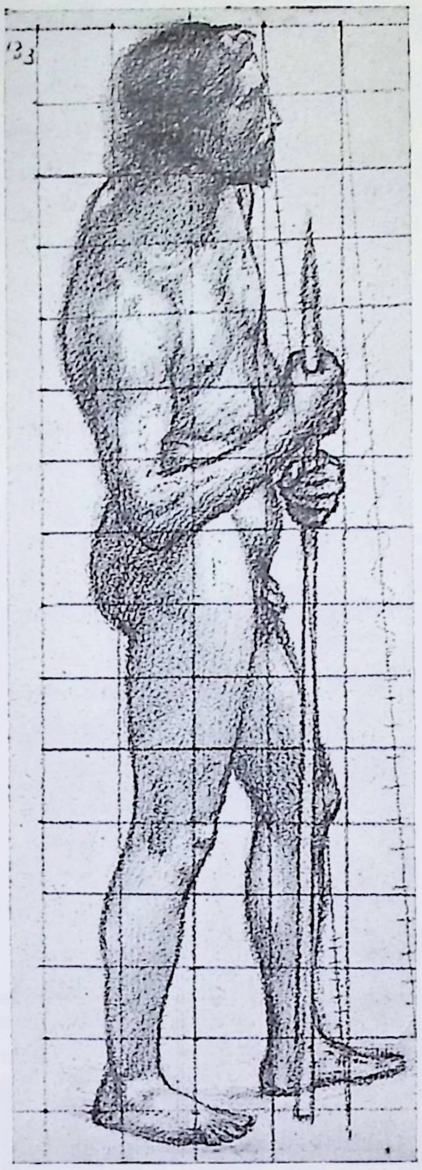
Etude pour le " Ravitaillement de Paris "

exécutés par les mêmes maîtres n'aura à ce point; ils ont une vertu communicative qui nous met en contact immédiat avec ces hautes intelligences et ils nous offrent en même temps d'incomparables leçons.

Tel est bien le cas, assurément, pour les dessins de Puvis de Chavannes. Ce maître, qu'on a accusé si longtemps de ne savoir pas dessiner, a dessiné toute sa vie. Le jour où, après sa mort, on ouvrit pour la première fois les cartons de Delacroix, on fut stupéfait de ce que ce « barbouilleur », qui peignait « avec un balai ivre », avait amassé de préparations innombrables à tous ces magnifiques ouvrages qui paraissaient le fruit d'éclosions toutes spontanées. Puvis de Chavannes, qu'Edmond About traitait à son tour de « charmant improvisateur », ne causa pas moins d'étonnement lorsqu'il se décida un jour à sortir ses dessins pour les montrer au public. On se souvient qu'il en fit une exposition à l'un des Salons de la Société

utile document. C'est là que nous le sentons tout entier, sans arrière-pensée, sans manière, sans pose, sans attitude pour les siècles à venir. Les premiers peuvent faire naître notre admiration ou notre étonnement; nous ne les sentons cependant pour nous d'aucune utilité et d'aucun profit. Les autres, incomplets, inachevés, qu'il faut parfois deviner à demi-mot, parce qu'ils sont écrits dans un langage abrégé, dans une sorte de tracé sténographique dont l'artiste est seul ou se croit seul à avoir la clef, sont les véritables confidences des maîtres, le journal quotidien et véridique, sans développement ni amplifications, de leur pensée intime. Pour qui sait les lire, les pénétrer et les comprendre ils ont une éloquence qu'aucun des chefs-d'œuvre

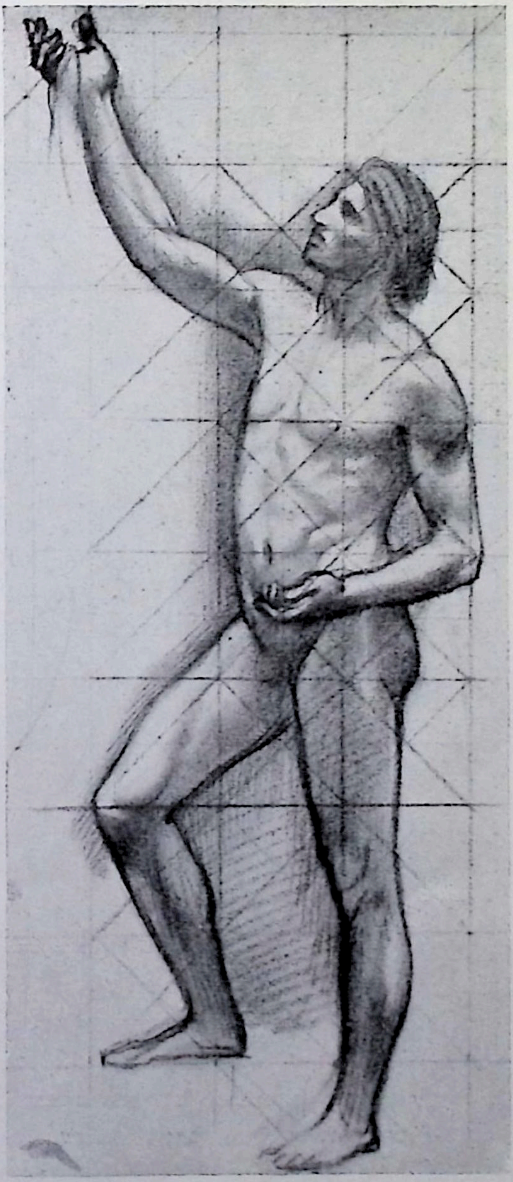
nationale. A vrai dire, ils n'intéressèrent alors que les artistes, car dans la cohue des Salons, comment trouver le recueillement nécessaire pour entendre des confidents si profonds, mais si discrets; peut-être aussi leur présentation manquait-elle d'ordre et de méthode. Ce qu'il y a de certain, c'est le prix qu'y attacha dès lors Puvis lui-même qui venait, peu avant, de les faire monter dans des sortes de volets, après les avoir triés. Ce triage, paraît-il, fut terrible, et il se montra sans pitié pour des monceaux de recherches et de calques dont ses amis ou ses élèves arrivaient péniblement à sauver quelques rares exemplaires en les réclamant à titre de souvenir. Il en restait pourtant, à sa mort, encore plus de neuf cents. Il



Etude pour le " Ludus pro Patria "

sentait que, dans ces « gribouillages », était contenue toute l'histoire de son œuvre, de sa pensée et de sa vie et qu'il s'en dégageait comme un enseignement et une doctrine.

Car on peut dire que Puvis de Chavannes avait bien une doctrine, et qu'il ne dédaignait pas de donner un enseignement. Ce n'est pas, certes, qu'il se posât en pédagogue ni qu'il crût aux pédagogies. Tout au contraire ses conseils consistaient surtout à vous mettre en garde contre le gavage de l'école. Pour lui, les véritables leçons se dégageaient, non des seules traditions et des seuls principes, mais de l'observation intelligente et clairvoyante des phénomènes de la nature et des actes de la vie, de l'exercice du jugement auquel il fallait conserver soigneusement toute sa rectitude, de l'examen logique des idées et de l'accord de ces idées avec les termes du langage employé. Tout cela se réduit, en somme, au fonctionnement d'une bien modeste faculté qui semble innée chez tout homme, le simple bon sens, et cependant si nous en apercevons la marque jusque chez les êtres les plus primitifs, comme ces humains des premiers jours qui, en rentrant de quelque chasse farouche, essayaient d'en retracer les épisodes sur des os de rennes ou des cornes d'aurochs, nous constatons que les produits de culture avancée qui forment la gloire d'une école, en paraissent souvent fort dépourvus. Si nous n'avions pas l'œil gâté par notre éducation artistique, par les images qui circulent devant nous depuis notre enfance, que nous voyons admirer et que nous admirons nous-mêmes, soit pour des mérites à coté, soit parce que notre jugement s'est peu à peu faussé, nous serions épouvantés, quand nous nous promenons dans un Salon — je n'ose pas dire dans un musée — par la convention et l'artifice qui régissent toute notre inspiration artistique. Nous nous sommes fait pour les choses de l'art un jugement distinct de celui qui nous sert pour les choses de la vie. C'est-à-dire que, sous prétexte de style, d'histoire et autres rengaînes, nous admettons dans la peinture ou la sculpture toutes sortes d'outrances qui nous feraient sourire dans la réalité.



Etude

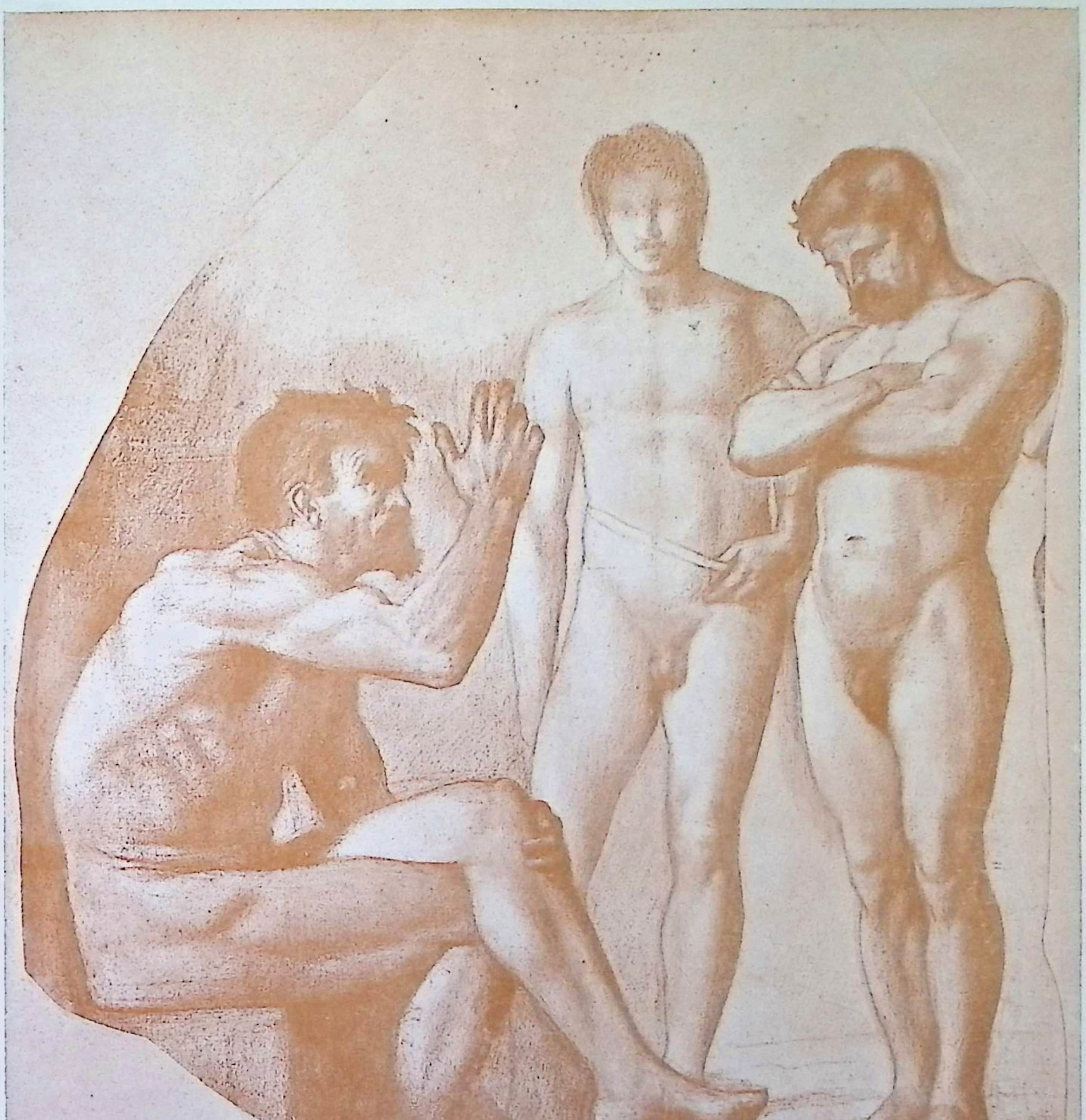


Etude pour " L'Enfance de sainte Geneviève "

la peinture, de même que la peinture a exercé son influence sur le théâtre. Sur la scène qui est presque toujours entourée d'un cadre, d'un vrai cadre comme un tableau, le metteur en scène s'ingénie à disposer ses personnages comme s'il réalisait une peinture de Delaroche ou de Gallait. Les relations entre les deux arts sont très anciennes et même de toute date dans notre histoire; il n'y a pas de doute, surtout quand on suit le parallélisme constant de leur inspiration. Une autre cause d'erreur dans notre école a été la domination séculaire des grands décorateurs venus d'Italie au XVIe siècle. L'emphase et la grandiloquence de leur langage imagé, si bien fait pour leurs architectures, leurs mœurs, les conditions de leur pensée, habituée aux vibrations et aux sonorités de ce parler éclatant et coloré, modifièrent la tenue de l'art français et depuis Simon Vouet, tous nos décorateurs, adoptèrent un genre tumultueux, théâtral, de compositions où les personnages prennent

Ce travers nous vient, sans doute, en partie du théâtre. Il y est de règle qu'il faut forcer l'effet sur les planches et qu'on est obligé à certaines conventions pour toucher plus violemment le public.

Le théâtre a eu une action très certaine sur



Etude pour " Le Repos

des airs agités de prophètes ou de sibylles en colère, et que traversent de larges coups de vent faisant claquer toutes les étoffes. Nous regardions un jour, avec Puvis de Chavannes, un tableau de ce genre : « Voyez-moi le vent qu'il fait dans cette toile, dit-il ; s'il faisait dans la réalité le vent qui secoue toutes ces draperies, les personnages pourraient-ils tenir debout ? »

Ce vaste maniérisme académique a suscité de diverses parts chez nous des mouvements de protestation formulés par quelques natures indépendantes et clairvoyantes. Je n'ai pas besoin de rappeler les noms de Rodin, de Degas, de Renoir et, en particulier, du groupe impressioniste.

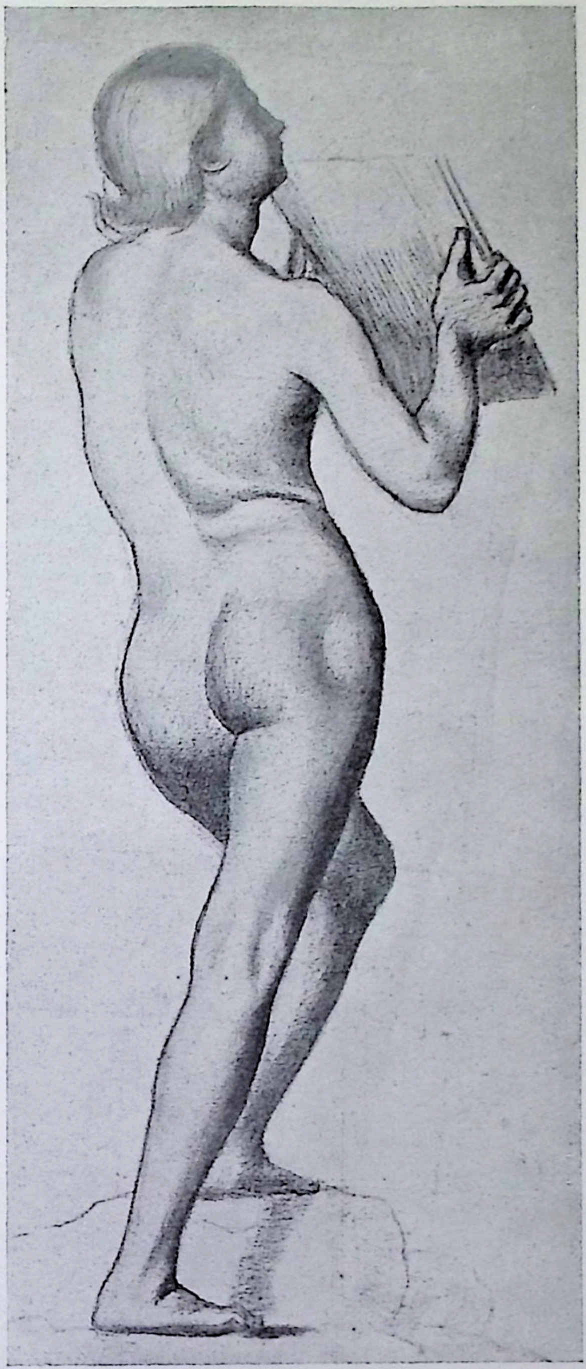
Ce sont sans doute ces mêmes généreuses haines qui rapprochèrent Puvis de Chavannes de ce milieu. Car, chez Puvis ce sentiment était nettement conscient et formulé, et il ne manquait jamais une occasion de le déclarer avec énergie ou avec violence. J'ai souvenir d'un jour où, comme nous passions par hasard en voiture devant l'école des Beaux-Arts, dont les portes étaient ouvertes, il eut la curiosité d'entrer voir le concours qui était annoncé. Je n'oublierai jamais la stupéfaction et la consternation qui se peignirent sur son visage en voyant le déplorable enseignement donné à des jeunes gens qui, ici, s'essayaient à une décoration où tous les personnages dansaient comme dans un ballet d'opéra-comique ou qui, là, devaient réaliser un paysage « de chic » sans aucune donnée, sans pouvoit faire emploi de leurs souvenirs. Qu'eût dit alors Puvis, qui sortit indigné, si je lui avais répété ce que me racontait un jour un de ces jeunes concurrents : c'est que, lorsque c'était Gérôme qui donnait le sujet du paysage, il le prenait toujours dans une saison qui n'était pas celle à laquelle avait lieu le concours. Comme cela les jennes gens ne pouvaient pas être trompés par la nature, qu'ils auraient eu envie de consulter en sortant de l'école.



Etude pour " La Vigilance "

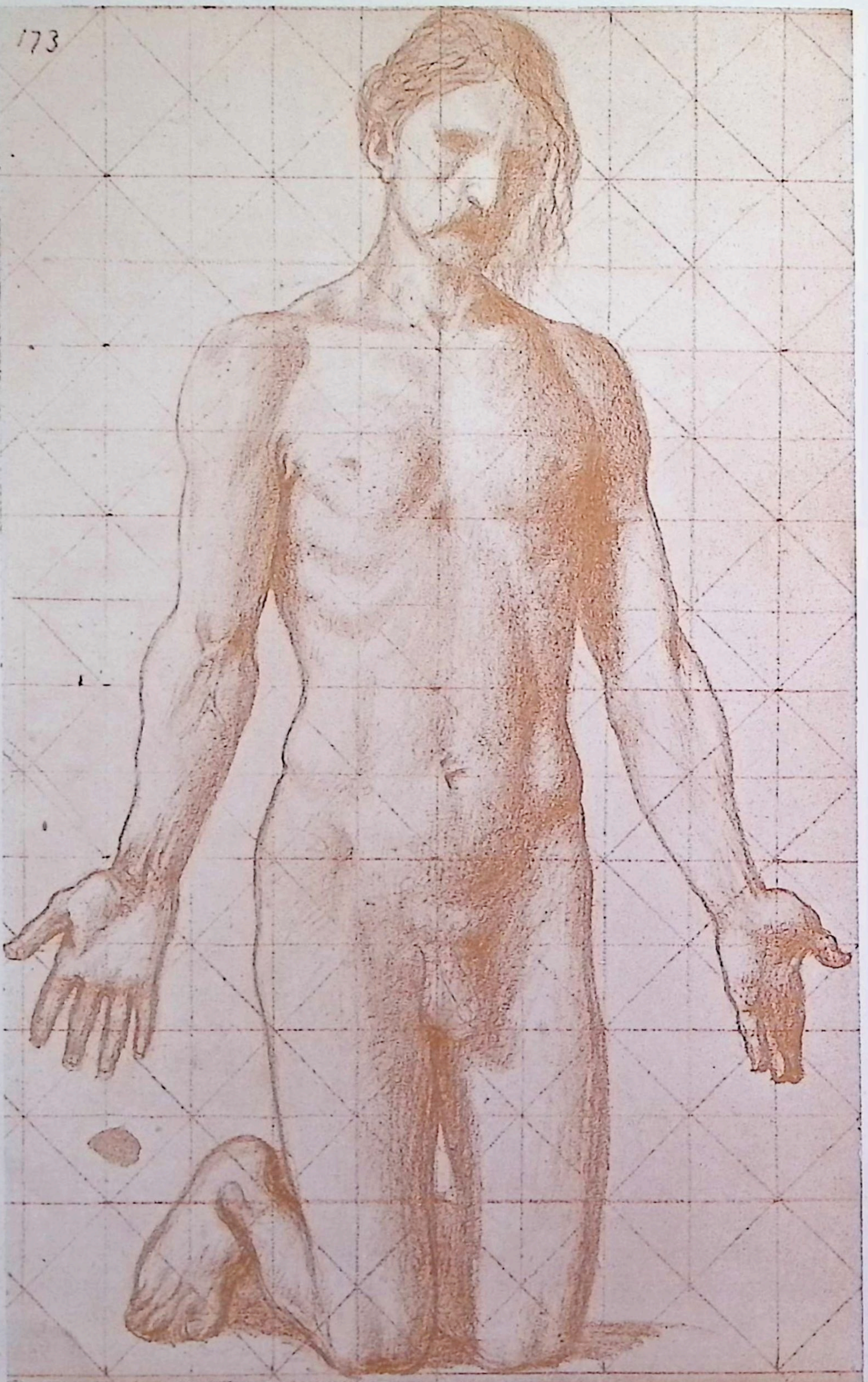
Puvis disait qu'avant toute chose il fallait « voir » et je le vois encore disant cela en mettant la main sur les yeux, comme retenant une vision intérieure. Il entendait par là qu'il fallait voir en dedans de soi la scène ou le spectacle qu'on voulait peindre, exactement comme si on était un témoin oculaire caché à la faveur de quelque écran naturel. Prenez, par exemple, au Panthéon, *l'Enfance de sainte Geneviève* et comparez à côté *l'Histoire de saint Louis* de Cabanel. Cette dernière composition est assurément ce qu'on appelle un morceau distingué d'école. Au point de vue du rendu détaillé des figures, des étoffes, des accessoires mobiliers, au point de vue peut-être aussi de la certitude anatomique, on n'y trouvera rien à reprocher. Et, cependant, nous n'avons jamais vu scène pareille que dans le décor de quelque grand opéra; nous n'avons pas conscience que, arrivé à l'abri de quelque colonne ou de quelqu'une de ces tentes dressées sur la plaine de Tunis, nous ayions pu surprendre ainsi le jeune roi étudiant près de sa mère, ou rendant la justice au peuple ou expirant entre les bras de ses fidèles. Tout cela se passe pour nous dans le monde artificiel où la musique fait mouvoir ses personnages de convention. Allez maintenant vers l'œuvre de Puvis de

Chavannes, ce qui nous frappe avant tout, ce ne sont ni les mérites techniques, ni le rendu savant des objets. Pour l'exactitude, le moindre accessoire de Cabanel est, je le concède, plus scrupuleusement représenté que tous les éléments qui contribuent à former la décoration de Puvis de Chavannes. Ce qui nous frappe, c'est la vraisemblance. Il vous semble bien, là, que vous assistiez à la scène, caché derrière une masure ou un tronc d'arbre; vous participez à l'émotion de tous les acteurs. Il n'y a pas de recherche extrême dans l'individualisation des types et pourtant vous reconnaissez les doux, bienveillants et sages évêques de ces temps troublés qui viennent visiter leur troupeau. Vous êtes bien dans un paysage de l'Ile de France, gris, un peu mélancolique, avec sa grandeur faite de simplicité. Ce malade qu'on amène, ces bateliers qui s'arrêtent, ces potiers qui laissent leurs fours pour demander la bénédiction des saints pasteurs et cette petite-fille, si peu « phénomène », si naturelle, si simple dans sa foi naïve et si modeste dans son attitude émue, c'est bien cela, vous le *reconnaissez.* Il semble que tout d'un coup la puissance du souvenir ait énergiquement évoqué un spectacle auquel vous ayiez réellement assisté. Et chaque fois que vous revenez devant cette quadruple travée, chaque fois vous êtes pris davantage, enveloppé par l'insinuante magie de ces accords colorés, si sobres et si pénétrants et retenu par l'accent de réalité du spectacle.



Etude pour l'Hôtel de Ville

Or cette réalité est faite d'observation, de choix, de logique et de raison. Car la *vérité* artistique est d'un ordre de vérité relative, qui n'est pas l'exactitude littérale, mais, comme je le disais, la vraisemblance. Delaroche, comme Cabanel qui le continue, avait au plus haut point la préoccupation de l'accessoire, du costume, du décor, du mobilier et, néanmoins, rien n'est moins vivant malgré d'habiles artifices que ses compositions les plus célèbres. Mais chez Puvis, dans toute composition, chacun des personnages contribue à l'action et y prend part suivant l'importance de son rôle. Et il n'est aucun comparse inutile. Aussi la composition est-elle enchaînée, en dehors de l'arabesque des lignes et de la masse des groupements, par un fort lien moral. Il faut parcourir la série des croquis préliminaires qu'il a exécutés en vue de sa dernière œuvre du *Ravitaillement de Paris* pour se rendre compte à quel point ce voyant, cette nature intuitive et spontanée procédait par calcul, par éliminations successives, par sacrifices continus pour arriver à l'exposition simple et claire de cette vision si vivante dans la profondeur de son être. C'est qu'il savait que les conditions de l'art ne sont point celles de la vie et qu'il faut à l'artiste autant d'esprit d'abnégation que de science et de talent pour



Etude pour le " Saint Jean-Baptiste "

sa personnalité, il avait fini par se dépouiller de toute velléité plus ou moins consciente de virtuosité ou de dilettantisme, et il n'était plus poursuivi que d'une préoccupation obsédante, nous mettre face à face avec le spectacle merveilleux de sa vision intérieure, comme si nos yeux avaient pu s'ouvrir directement dans son cerveau.

Aussi, bien qu'il n'y ait peut-être pas d'art plus consommé, les moyens qu'il emploie sont, en apparence, et de jour en jour, de la plus extrême simplicité.

On a beaucoup plaisanté jadis ces bons peintres de l'école de David, qui faisaient un tableau en traçant des contours puis en mettant de la couleur entre les traits. A vrai dire, Puvis ne fait guère autrement. A l'époque de sa maturité, il décomposait son travail en deux opérations successives à chacune desquelles il attachait une importance inégale. Pour en expliquer le mécanisme, il employait volontiers une comparaison que j'ai déjà, je crois, antérieurement citée. Il disait qu'il

arriver à réaliser cette imposante unité qui, seule, assure à l'œuvre sa puissance d'impression et d'émotion.

J'ai déjà dit, ici même, au lendemain de sa mort, la part qu'il donnait au dessin dans son œuvre. A mesure qu'il s'était développé dans

concevait ses compositions comme une sorte d'opéra musical, formé du poème dramatique d'une part et de la musique de l'autre. Le carton c'est le livret, ajoutait-il, la couleur c'est la musique. Mais, tandis que les compositeurs ne prennent guère le premier que comme prétexte de la seconde, Puvis, au contraire, donnait toute la première importance au livret, c'est-à-dire au carton. Ce prétendu improvisateur consacrait à l'ordonnancement de la composition, à la préparation de chacun des éléments du dessin, à peu près, suivant sa propre évaluation, les dix douzièmes du temps que lui nécessitait l'entreprise tout entière.

C'est ce qui explique le nombre considérable de ses dessins par rapport au nombre assez limité de ses peintures. Ces dessins sont de deux sortes. Les uns rentrent dans la première catégorie que nous observions dans les cartons de musée, dans ces beaux morceaux d'exécution, traités avec un savant dilettantisme. Ce sont, par exemple, les admirables sanguines destinées aux décorations d'Amiens, ce groupe si émouvant de puissance expressive du vieux conteur, ou ces couples de jeunes gens qui écoutent, ou ces faucheurs accroupis, destinés au panneau du *Repos;* c'est encore cette grande étude pour le *Charles Martel*, pourtant celle-ci plus librement interprétée. Nous voyons par là qu'il aurait pu, lui aussi, s'il avait voulu, briller par la recherche de qualités graphiques ou de science anatomique. Mais plus il avance dans sa carrière, plus il se sent en mesure de traduire de plus près sa pensée artistique, plus il se dégage de ces subsistances de compréhension traditionnelle pour représenter les apparences de la vie, mais dans ce qui constitue la vie même, c'est-à-dire, pour les corps, en déterminant exactement les proportions, les volumes, les rapports des membres, leurs attitudes, leur mimique; car il tient par-dessus tout à la valeur expressive de ces éléments. Et, afin de montrer à quel point il se souciait peu alors de la valeur anatomique des sujets humains pour n'en considérer que la physionomie expressive, je dévoilerai un petit détail qui m'a été conté par un jeune confrère et familier du maître. Comme j'observais devant lui que chez certains artistes anglais, soit par raison de convenance, soit par difficulté de trouver des modèles, soit par insouciance de la forme, les figures de femmes étaient souvent posées par des modèles d'hommes : « C'est absolument le contraire de Puvis, me dit-il; à la fin de sa vie, il ne faisait plus guère poser que des femmes, même pour des figures d'hommes. Les modèles hommes le dégoûtaient dans leur nudité brutale. » Et, en effet, certains dessins des dernières années m'avaient troublé par un caractère masculin inégalement déterminé dans tout le corps.

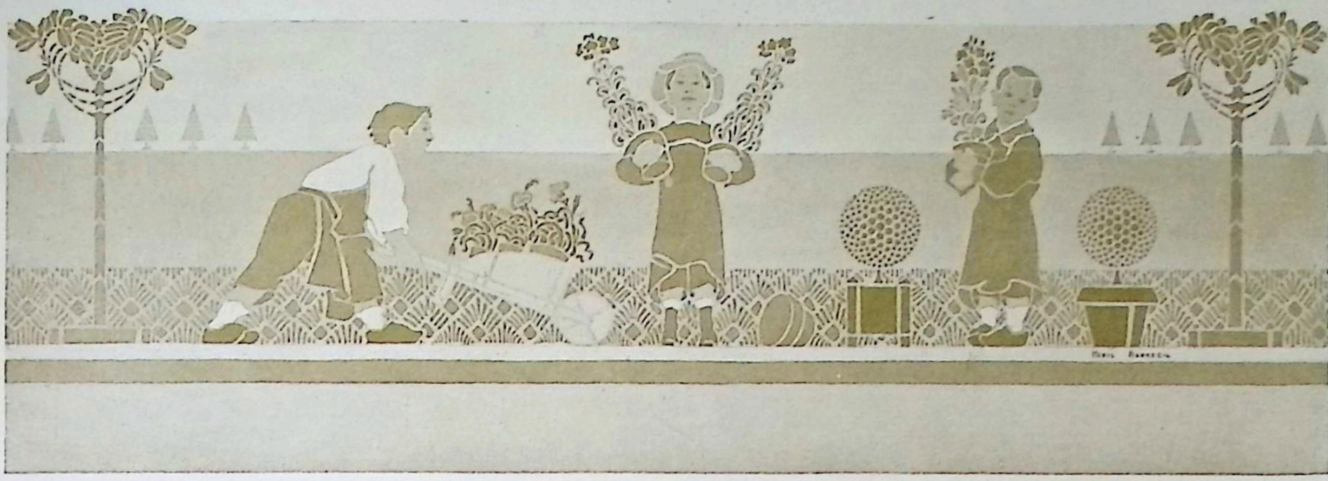


Etude de chèvre pour " Marseille, colonie grecque "

Tels qu'ils sont, sous leur apparence abandonnée ou négligée, sous leur aspect parfois fruste, gauche ou abrégé, les crayonnages de Puvis de Chavannes deviennent très attachants. Ils sont pour nous les termes singulièrement éloquents d'un vocabulaire inédit, riche et varié qui nous permet de lire et de pénétrer dans l'intimité et dans la profondeur de son rêve. Bien mieux ! ils nous révèlent, si l'on peut dire, le mécanisme de son intelligence et les principes directeurs de son inspiration. Je sais qu'on ne manquera pas de sourire si je leur donne une valeur égale aux plus beaux dessins de Ingres. Et je n'ai pourtant pas dit encore toute ma pensée, car les dessins de Ingres ne m'ont guère appris qu'à admirer ce maître, tandis que ceux de Puvis de Chavannes sont de ceux qui doivent vous enseigner à voir, à comprendre et à aimer la vie.

LÉONCE BÉNÉDITE.





BARBERIS — *Frise au pochoir pour une école*

L'Art à l'École

Une heureuse initiative de l'Association générale de la Presse de l'Enseignement avait provoqué, du 12 au 25 juin dernier, une exposition dite de *L'Art à l'École*, qui fut organisée au Cercle de la Librairie, sous la présidence active et éclairée de M. Paul Beurdeley.

Les résultats artistiques mis en lumière par cette exposition n'ont été peut-être ni aussi complets ni aussi parfaits qu'on aurait pu l'espérer.

Elle n'en a pas moins été des plus utiles, ne serait-ce que pour indiquer la pénurie des ressources actuelles, pour amorcer des manifestations futures du même genre, pour rappeler enfin sur cette question l'attention de tous ceux que préoccupe la formation complète des esprits de nos écoliers, aussi bien que de ceux qui rêvent une pénétration plus intime de la notion d'art dans l'esprit de notre peuple tout entier?

Quel moyen plus sûr, en effet, de vivifier ou de réformer le goût universel que d'agir pour ainsi dire à la base? Quelle voie plus rapide pour arriver à supprimer de notre société ces fléaux qui s'appellent l'amour du faux luxe, l'indifférence à la laideur, le goût de la recherche prétentieuse, que d'agir directement sur les esprits de ceux qui seront le hommes de demain?

On avait très justement dans cette exposition laissé de côté la question de l'enseignement du dessin pour s'occuper uniquement de la décoration et de l'imagerie scolaire. Il s'agit moins, en effet, à l'école, d'apprendre à créer que d'apprendre à sentir et l'important est d'abord de faire comprendre à l'enfant la beauté des choses, de pénétrer son esprit des notions de goût et d'harmonie. Le reste viendra plus tard, s'il y a lieu.

On avait groupé les divers agents de propagande artistique en usage : livres illustrés, couvertures de cahiers, bons points, cartes postales, images murales surtout. Des efforts sans doute ont été faits déjà pour améliorer tout cela, mais que de banalités encore, que d'insignifiances et souvent de contre-sens artistiques! N'est-ce pas cependant ici surtout que l'excellent seul est admissible, et que le médiocre ne compte pas? Ne devrait-on pas songer aussi qu'il y a là une tâche des plus nobles et des plus hautes, des plus glorieuses pour un artiste et que, loin de l'abandonner à des manœuvres ou à des débutants, ce sont les meilleurs qui devraient s'y mettre?

Il nous semble du reste pour nous qu'il y ait deux parts très distinctes à faire dans ce



ET. MOREAU-NELATON *Image murale pour l'école*

matériel scolaire, dont l'usage et le caractère devraient rester assez différents.

Il y a d'un côté tout ce qui porte un caractère pour ainsi dire documentaire, tout ce qui prétend enseigner et démontrer quelque chose de précis, et forme l'accompagnement nécessaire de presque toute leçon orale. Les documents présentés ne devront pas l'être, naturellement, de façon indifférente. Ils devront être très lisibles et très démonstratifs, de dessin très écrit, et, si possible, de couleur vive et harmonieuse ; ils devront surtout être exacts et sincères.

Certains tableaux historiques de la maison Armand Colin répondent à peu près complètement à ces desiderata. De même les *Tableaux Intuitifs* de M. Georges Moreau, dont nous reproduisons un fragment ci-contre, exécutés avec la collaboration d'Henri Rivière et de Georges Auriol.

La photographie même, si elle est bien présentée ou utilisée, pourra, dans cet ordre d'idées, rendre de grands services pour la reproduction de sites ou d'objets naturels, de documents historiques ou d'œuvres d'art soigneusement choisies.

Mais on devrait, suivant nous, réserver ce *matériel pédagogique*, ne s'en servir qu'à l'occasion et ne pas atténuer par l'habitude sa valeur démonstrative. Il peut constituer temporairement dans l'école une sorte d'exposition qui frappera justement parce qu'elle sera renouvelée. Mais on ne *décore* pas un mur avec des figures de système métrique ou d'histoire naturelle, avec des cartes de géographie ou des tableaux antialcooliques.

Il faudrait trouver comme décoration permanente quelque chose qui reposât les yeux et qui égayât la maison. Quoique ce fût du reste, il faudrait que la disposition sur le mur en fût harmonieuse et bien ordonnée, d'accord avec les dimensions des espaces libres, avec les lignes de l'architecture, si modeste fût-elle, sans entassement ni désordre.

Il faudrait aussi, puisqu'évidemment on ne saurait espérer pour l'école des tableaux de

grand prix, que les images décoratives, peu coûteuses, fussent exactement ce qu'elles veulent être. Il faut proscrire absolument le fac-simile, le trompe-l'œil, le faux tableau encadré dans de fausses baguettes d'or. Certains éditeurs ont cru bien faire en utilisant toutes les ressources de l'industrie moderne pour donner cette illusion. Ils sont dans l'erreur la plus complète, et la diffusion de leurs produits n'aurait pour résultat que d'augmenter ce goût, déjà si répandu dans le peuple, pour le faux luxe, pour la camelote singeant une impossible richesse, comme si l'on prétendait imiter, sur les bancs de chêne de nos écoles, les tentures de tapisserie ou les cuirs gaufrés de nos appartements bourgeois.

Ces images, généralement impressions lithographiques en couleur, peuvent et doivent rester simples, conventionnelles même, si l'on veut, dans leurs procédés : l'enfant n'est pas rebuté par la convention, il y entre de plein pied au contraire. Qu'on se rappelle les anciennes images d'Épinal, qu'on songe à l'art primitif de tous les peuples, et l'enfant est un primitif, lui aussi, dans sa manière d'interpréter comme dans sa faculté de comprendre! Un dessin très simple, des tons posés franchement à plat, lui suffiront évidemment.

Or, ce sont exactement là les conditions



Mlle DUFAU — *Image murale pour l'école*

matérielles les plus favorables qui soient, d'abord à la production économique, et, de plus, au caractère décoratif de ces images imprimées sur papier; les artistes les plus avisés de notre temps s'en sont bien aperçus, qu'il s'agisse de



WILLETTE — *Image murale pour l'école*

importe d'abord de faire saisir aux yeux de l'enfant : les images que nous souhaitons compléteront la leçon des fenêtres ouvertes sur la campagne, des fleurs réelles répandues autour des bâtiments de l'école, des photographies de sites choisis montrant cette beauté naturelle transposée dans une œuvre d'artiste, simplifiée, interprétée, rendue quelquefois plus frappante par la façon dont ses caractères essentiels sont mis en valeur.

On ne pouvait évidemment mieux choisir pour représenter cette décoration rêvée que la série des Estampes d'Henri Rivière, ces chefs-d'œuvre d'interprétation large, simple et libre, des aspects de la nature ou des paysages parisiens. On les avait groupées dans la section d'initiative de l'Exposition, non pas dans l'espoir qu'elles-mêmes pourraient un jour passer dans le matériel scolaire, elles n'ont pas été conçues pour cela, mais pour montrer simplement un type d'art véritable qui s'adapterait très facilement à l'usage indiqué. La preuve en est dans le petit paysage démonstratif donné par Rivière lui-même pour compléter un des *Tableaux Intuitifs* de M. Georges Moreau, ou dans l'estampe composée jadis par le même

lithographie en couleur ou de cette décoration au pochoir qui pourrait être si facilement utilisée pour l'embellissement de nos locaux scolaires. Un ensemble de frises très agréable, représentant des fleurs ou des scènes enfantines très simples, avait été exposé par un des trop rares jeunes artistes qui ait répondu à l'appel de l'Association, M. Barberis. Nous reproduisons ci-contre plusieurs de ses études et un exemple de leur utilisation.

Que devront représenter ces images ou ces décorations fixes? C'est la beauté naturelle qu'il

artiste pour compléter une série d'images murales pour l'Ecole, publiée sous la direction avisée et réfléchie de M. Roger Marx par la maison Larousse.

Cette série comprenait quatre tableaux de M. Moreau-Nélaton, représentant les fruits de la terre, allégories réalistes élémentaires du *Bois*, du *Blé*, du *Vin* et du *Troupeau*, qui introduisaient au milieu de paysages très simplement et largement établis les acteurs du drame rustique dessinés eux-mêmes d'un crayon robuste et ferme. La justesse du trait, la simplicité vraie du geste étaient bien faites



BARBERIS *Etude pour une décoration scolaire*



BARBERIS *Etude pour une décoration scolaire*

pour frapper un esprit d'enfant, pour lui faire saisir sur le fait l'opération de l'artiste qui attrape au vol pour ainsi dire un détail de la vie et l'immobilise dans son œuvre. C'est encore une des formes de la beauté naturelle, la beauté du geste, la beauté de l'action qui s'y trouvent soulignées pour l'esprit de l'enfant. Ce sont des images en même temps de labeur tranquille et de paix sereine, bien faites pour remplir l'esprit comme il convient d'impressions calmes et saines : elles portent en elles une réelle valeur morale et sociale.

Il ne faut pas abuser, en effet, croyons-nous,

d'un enseignement moral trop précis par le moyen de l'art, et si nos images devaient être des commentaires trop précis de quelques préceptes de morale, il faudrait les renvoyer avec les systèmes métriques et les tableaux d'histoire naturelle. Elles pourront toujours néanmoins agir plus efficacement encore qu'une leçon précise, en présentant et imposant à l'esprit des exemples de vie honnête, de bonté ou même d'héroïsme à côté des exemples de nature et d'action tels que ceux que nous signalions tout à l'heure. C'est le cas notamment pour les quatre tableaux qu'a signés M[lle] Dufau. Ceux-ci comptent évidemment parmi les meilleurs que nous ait présentés l'Exposition, non seulement à cause de leurs qualités purement esthétiques, répondant absolument à l'idéal que nous formulions tout à l'heure, mais à cause de je ne sais quelle intimité d'expression pénétrante et douce qui révèle un sentiment d'artiste très personnel et montre en même temps les ressources possibles d'un art aussi simple dans ses moyens et dans ses visées.

Mais nous admettrions très volontiers qu'on se contentât, en quelques parties des locaux scolaires, d'éléments décoratifs, qui, pour une fois, ne *voudraient rien dire*, qui auraient pour but unique d'embellir la maison d'école. C'est un élément d'éducation esthétique qui n'est pas négligeable qu'un ornement bien conçu, et à force de vouloir trop prouver, trop démontrer, trop enseigner, n'arrive-t-on pas à lasser un peu l'esprit, à le rendre indifférent pour avoir pris l'habitude de rencontrer à chaque instant une leçon plus ou moins dissimulée?

Enfin, si de la maison d'école même, non par la profusion des ornements, mais par la justesse des proportions, l'adaptation logique des matériaux, par la gaîté générale, on arrivait à faire une œuvre d'art, ne serait-ce pas la meilleure leçon d'esthétique à donner aux élèves ? Mais ceci sort un peu du domaine des pédagogues pour atteindre celui des architectes.

Ce qu'il faudrait par-dessus tout faire entrer dans l'esprit des enfants c'est que l'art n'est pas quelque chose de mystérieux, d'exceptionnel et de rare qui s'enferme dans des musées, qui s'enseigne dans des écoles fermées, que l'on vend, très cher, dans des boutiques spéciales, qu'aimer l'art ce n'est pas avoir quelques chromos encadrés sur ses murs et quelques bibelots plus ou moins rares et bizarres sur sa cheminée.

Il faudrait leur persuader au contraire que l'art est quelque chose de réalisable dans toute vie, en cherchant à le faire pénétrer d'abord dans la vie scolaire. Il faudrait les convaincre que la propreté, l'ordre, la logique, sont des qualités artistiques, que l'objet le plus simple peut renfermer plus d'art que beaucoup d'œuvres de musées. Il faudrait leur faire savoir enfin que nos ancêtres ont traduit leurs pensées, exprimé leurs besoins dans des formes qui constituent le trésor de l'art du passé, lequel a droit à tout notre respect, mais que nous devons, nous aussi, savoir exprimer notre pensée sous une forme originale qui sera belle parce que sincère et logique, et parce qu'elle sera l'expression de notre vie tout entière.

PAUL VITRY.



HENRI RIVIÈRE — *Paysage (fragment d'un tableau d'enseignement scolaire)*

Georges d'Espagnat

Malgré toutes les différentes écoles qui se sont manifestées en notre pays, depuis David jusqu'à Manet, en passant par Corot, malgré les soi-disant révolutions esthétiques, les classicismes rétrogrades ou les innovations audacieuses, il est une influence qui survit, à laquelle on ne peut échapper, qui domine quand même notre époque, celle du XVIII[e] siècle. « D'étape en étape, a écrit Maurice Barrès, dans *les Amitiés Françaises*, j'ai vérifié cette grave parole faiseuse de paix, qu'on ne donne à un homme que ce qu'il possède déjà. L'amour et la douleur, les plus beaux livres et les plus beaux paysages, toutes les magnifiques secousses de la vie ne font qu'éveiller nos parties les plus profondes, nos territoires encore mornes. Je demande simplement à l'école qu'elle facilite pour chaque individu la pleine jouissance des forces accumulées par sa série héréditaire. » De notre patrimoine artistique — où est ce joyau, la Renaissance, qu'on voudrait à tort étiqueter italienne, Boccador contre Chambiges — le siècle dernier apparaît la synthèse, avec l'attraction des qualités essentielles de la race, la clarté, le charme, l'élégance, un idéalisme emprunté à la nature même et non aux mythes anciens, une poésie trouvée dans la vie d'amour, Watteau, dans la vie de famille, Chardin, les modèles contemporains préférés aux dieux et déesses invraisemblables. Nous y avons ajouté la vie rustique que nos ancêtres ne connaissaient qu'imparfaitement, à la manière dont M[me] de Sévigné avait plaisir à faner; les bergers à houlettes de trumeaux ont fait place aux rudes et vrais travailleurs de Millet, la réalité est entrée dans l'art.

Georges d'Espagnat, maintenant que ses tendances s'affirment, que sa personnalité se dégage des tâtonnements du début, des fantaisies variées de ses voyages, des rappels involontaires de tel ou tel maître trop admiré, se rattache absolument à la grande époque, selon le mot de Michelet, et en profitant des apports récents de la merveilleuse école de paysagistes français, de Corot, de Millet, de Monet et du regretté Pissaro; son réalisme a paru l'en éloigner un instant, mais les tréfonds de son âme, de ses goûts, l'y ramène de façon indéniable, sa brutalité s'atténue, sa fougue se tempère, sa palette s'adoucit, et, pour des cartons de tapisserie, il ambitionne de créer des visions décoratives, de faire à nos logis des horizons de joie. Il a prouvé que cela lui était loisible; on sait les panneaux faits par lui chez le D[r] Viau, et que nous avons reproduits en octobre 1899, nous donnons aujourd'hui l'une des portes qu'il a enjolivées de peintures dans l'appartement de M. Durand-Ruel.

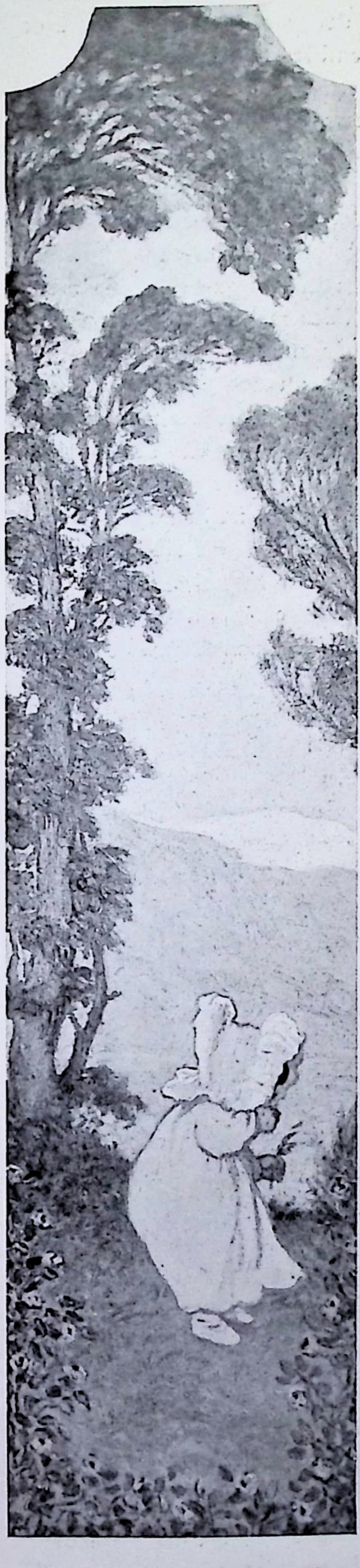
Enthousiaste des Vénitiens à cause de leur

suprême art de la décoration, de Delacroix à cause de la magie violente de ses tons, de Poussin à cause de la sérénité de ses compositions, Georges d'Espagnat, qui n'a pas fréquenté l'Ecole, qui ne s'est jamais inféodé à un atelier, qui n'a eu que des maîtres d'élection, les choisissant dans le passé, s'est fait lui seul, heureux de vivre en l'ambiance toute moderne de Claude Monet, de Renoir. Il s'apparente certes à ces deux grands artistes voyant comme le premier la féerie des verdures, des eaux et des fleurs, la transparence de l'atmosphère, la splendeur des paysages, écoutant et rendant comme le second l'hymne des chairs féminines; on se souvient, à son exposition récente, rue Laffitte, d'un nu merveilleux, d'une intensité extraordinaire, une efflorescence saine et radieuse, épanouie à la façon des Rubens, voluptueuse à la façon des Corrège; ces noms glorieux nous apparaissent qualificatifs éloquents qui se peuvent employer pour préciser une opinion, sans qu'il y ait le moindre soupçon ni le plus petit reproche de pastiche.



Panneau décoratif pour le salon du château de Bénavent (Indre)

Georges d'Espagnat, très jeune encore, a déjà tenu les espérances que fondaient sur lui des critiques avertis; il y avait peu de temps qu'il avait exposé pour la première fois lorsque Gustave Geffroy pressentit ainsi ce que serait l'avenir: « M. Georges d'Espagnat débute trop par des effets de maîtrise, fait se cabrer un cheval issu des chevaux de Géricault et de Delacroix; mais il y a chez cet artiste une brutalité qui se changera peut-être en force, on aime à le croire devant certaines figures solides, devant de belles études de paysages calmes et tristes. » La transformation s'est opérée, le but est presque atteint, les étapes ont été ses envois successifs au Palais des Arts libéraux, au Salon du Cercle à Bruxelles, puis chez Le Barc de Boutteville, enfin aux Indépendants et chez Durand-Ruel; la progression a été rapide, et aujourd'hui l'œuvre est assez nombreuse pour que se puisse définir cette nouvelle personnalité, une des plus



Panneau
pour le salon du château de Bénavent

intéressantes de l'heure présente.

Georges d'Espagnat, qui se grise de lumière dans ses voyages au Portugal, au Maroc, sur la Riviera, mais qui échappe à la facilité monotone des Orientalistes de profession, n'a aucunement besoin des friperies exotiques afin d'animer ses toiles; c'est là pour lui régal d'un instant, gourmandise d'un grouillement de couleurs, fantaisie de vacances, mais il apparaît plus réellement lui-même dans son atelier de Vernonnet, attachant son esprit et son pinceau à des panneaux décoratifs pour lesquels il s'inspire de son entour immédiat; des femmes, des enfants, des fleurs, tels sont les motifs charmeurs de la perpétuelle idylle qu'il se plaît à retracer, sa représentation de la réalité devient ainsi une allégorie exquise de la vie, placée parmi l'éclosion du printemps ou la maturité des heures estivales, au milieu des massifs de verdures, des bosquets embaumants, au bord des larges fleuves calmes ou de la mer mouvementée, devant des lointains de brume et de torpeur, les occupations les plus simples de l'existence quotidienne à la campagne, offrent à son regard des arrangements de poésie, des petites filles qui cueillent des fleurs et le disposent en guirlandes lui suffisent pour accomplir un tableau charmant; dans les attitudes, dans les poses, dans les gestes, il y a une sorte de naïveté voulue, d'incertitude de mouvements, d'hésitation en train qui ajoute à l'impression de vérité; la facture elle-même, par ses contours délimités, ainsi qu'en des vitraux, un trait



Panneau
pour le salon du château de Bénavent

foncé enserrant les formes des personnages et les détachant sur les fonds, contribue à la délimitation des divers plans; les concessions à la technicité du procédé sont inapparents, les *fabriques*, pour employer le mot de jadis, semblent inhérentes à la composition, et fournies telles quelles par la nature elle-même.

Il y a dans l'appartement de M. Durand-Ruel deux salons dont tous les panneaux de portes sont peints par Georges d'Espagnat: l'un reproduit des scènes de campagne et les motifs de soubassement sont élégamment treillagés de vert, l'autre est consacré à l'enfance, fleurs de chair exquises harmonisées aux bouquets de roses, de pivoines, de chrysanthèmes; des babys jouent au bord de la mer ou sous les ombrages et dans les allées d'un parc ou à même la campagne, toute la menue animalité gracieuse des petite surprise par une vision subtile, dessinée par un crayon sincère; la scène si d'intimité qu'elle soit, est toujours située dans le plein air, sous la grande clarté soleilleuse, parmi des paysages de lumière et de joie; on comprend les exodes chaque année de Georges d'Espagnat vers les contrées lointaines, sa robustesse si vivante ne peut se plaire à nos brumes neigeuses, aux arbres dépouillés, aux gazons morts, à toutes les tristesses hivernales; il obéit peut-être à une loi d'atavisme : très brun, toute sa barbe, des yeux veloutés; on se le figurerait aisément vêtu comme les modèles marocains de son dernier voyage; lors de notre rencontre, en automne, il m'apparut un exilé dans la Ville grise et brumeuse, il fallut son enthousiasme pour son art, la noble fièvre de ses projets d'avenir, sa volonté d'un art décoratif très personnel, l'énergie de ses ambitions, sa parole vibrante et colorée, pour me faire oublier la saison morne, le Paris sur lequel couraient des nuées à la Jongkindt; le soleil quand même était des nôtres.

MAURICE GUILLEMOT.



La guirlande de fleurs

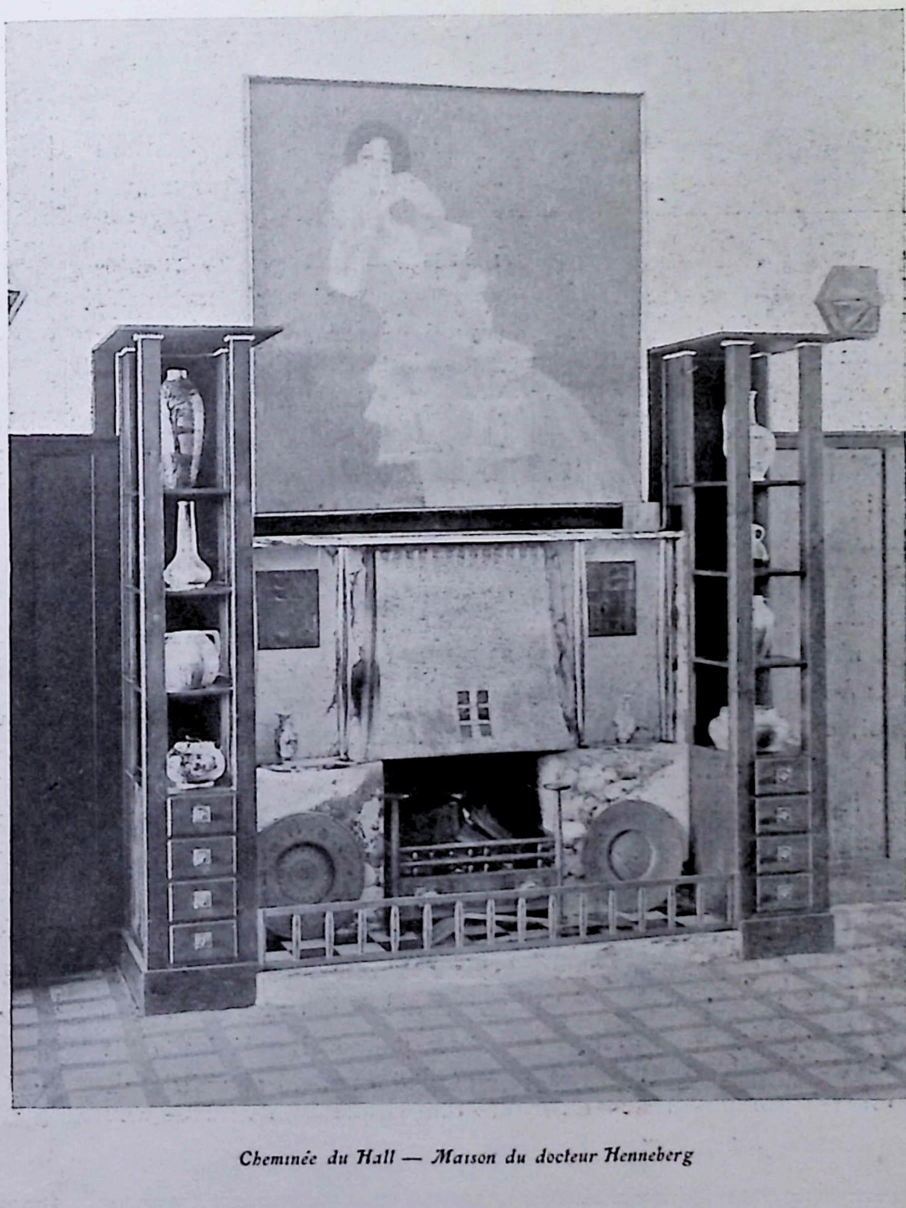
Quelques Intérieurs à Vienne

par Joseph Hoffmann

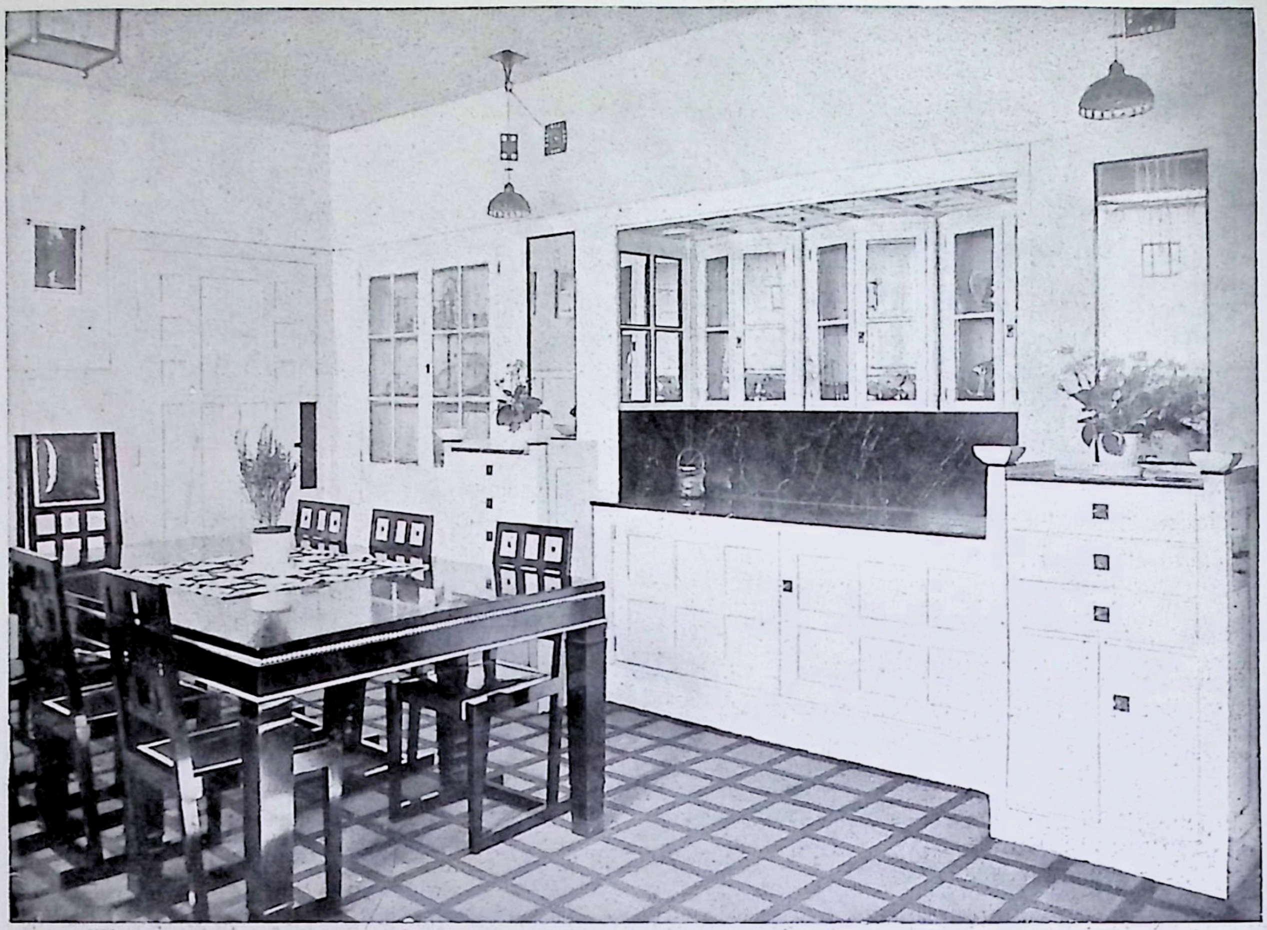
Lorsqu'en 1902, j'eus à étudier l'enseignement de l'Art décoratif à Vienne, le baron de Myrbach me mit en rapport avec les différents professeurs de l'école qu'il dirige si bien dans une voie toute moderne. Le plus jeune de ces professeurs était un architecte, Joseph Hoffmann, et la production de ses élèves portait une marque d'originalité certaine. L'artiste, d'ailleurs, ne m'était pas inconnu.

Déjà, à l'exposition de 1900, dans cette charmante section autrichienne, qui nous révéla le mouvement décoratif moderne de ce pays, Hoffmann se faisait remarquer par l'ornementation originale de la salle d'exposition du ministère d'Instruction publique autrichien. Déjà ses qualités s'y affirmaient puissantes, et sa personnalité n'a fait que s'accuser nettement depuis.

Car c'est en présence d'une personnalité véritable que nous nous trouvons ici. Olbrich, architecte et décorateur plein de talent, et plus connu chez



Cheminée du Hall — Maison du docteur Henneberg



Salle à manger. — Maison du docteur Henneberg

nous peut-être, grâce à la publication de ses volumes *Les Idées d'Olbrich*, est plus aimable, pourrait-on dire, mais d'un caractère moins accusé cependant. Dérivant de lui sans doute, Hoffmann, en outrant peu à peu la caractéristique de son propre talent, se sépare nettement de lui et de son influence. Il se crée une manière qui lui est propre, et qui n'emprunte rien à personne. Si d'autres l'imitent, lui, n'imite pas. A proprement parler, il crée, il se forme un style particulier. Mais peut-être aussi, et, par cela même, s'éloigne-t-il de ce que, en général, on nomme le goût français, par le caractère rigide, raide même de son ornementation. Car ici, les lignes droites, les figures géométriques dominent aussi bien dans le parti général que dans l'ornementation en elle-même. L'art de Hoffmann est cubique, pourrait-on dire, et cela ne va pas sans un peu de sécheresse.

Cette simplicité que nous observons dans les lignes architecturales en même temps que dans les lignes ornementales, nous la retrouvons encore dans la coloration. Dans les intérieurs, l'harmonie préférée semble être l'union du blanc et du noir. L'effet est sévère sans doute, mais donne une impression de distinction assez remarquable. Sans fuir la couleur, qu'il emploie fort bien lorsqu'il le trouve utile, l'artiste semble fuir la polychromie. Peut-être a-t-il raison. Toujours est-il qu'il est un de ceux qui ont contribué le plus puissamment à la conception et à la réalisation du style autrichien moderne.

Car c'est une des caractéristiques du mouvement actuel qui renouvelle nos arts ornementaux, de tenter de donner, à chaque pays, un style, un art qui lui soit propre. Dès maintenant, l'art autrichien est nettement séparé de l'art allemand, plus lourd, de même que celui-ci se différencie non moins nettement de l'art français, plus gracieux, et de l'art hollandais, plus étrange.

D'où il faut conclure que chaque pays est en voie de posséder un art enfin conforme au génie de sa race. Et cela est infiniment plus

logique qu'un art général, commun aux races les plus opposées, ainsi que cela existait il y a peu d'années encore, et existe encore partiellement aujourd'hui.

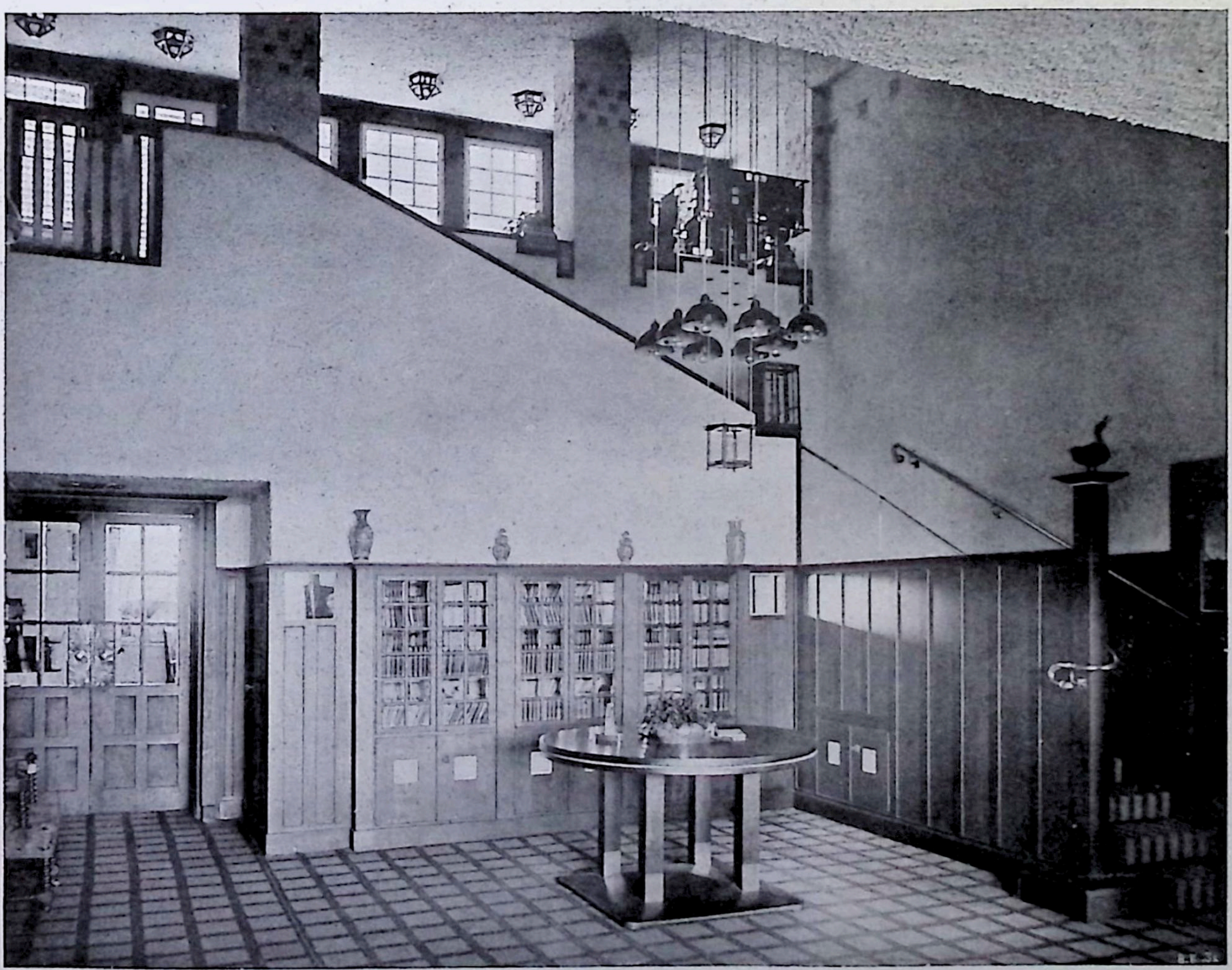
Faire une étude d'ensemble sur Hoffmann architecte et décorateur serait fort intéressant, mais nous entraînerait à des développements qui ne nous sont pas permis aujourd'hui, si nous voulions montrer son talent sous toutes ses faces. Nous devons donc nous borner à parler de quelques-uns des intérieurs conçus et réalisés par l'artiste. Aussi bien cela nous permettra-t-il de revenir plus tard sur lui.

Dans un quartier excentrique de Vienne, s'élève un groupe de quatre maisons dont l'aspect nouveau arrête le promeneur; c'est la Villen kolonie. Hoffmann en fut l'architecte et en grande partie le décorateur. Le peintre Karl Moll, le décorateur Kolo Moser, les docteurs Spitzer et Hugo Henneberg en sont les heureux habitants et possesseurs. La tentative était intéressante.

Rarement un artiste peut trouver l'occasion de grouper ainsi, et à son gré, des constructions diverses. L'importance de ces villas n'est pas constante en effet. Si M. le professeur Moser a su se contenter d'une surface relativement restreinte, par contre, les maisons Spitzer et Henneberg comportent des halls et des ateliers spacieux en même temps que des appartements confortables.

Mais ce n'est pas de l'architecture même dont nous avons à nous occuper ici, mais bien uniquement de la décoration des intérieurs.

Nous devons mentionner, cependant, combien est heureuse la disposition intérieure de ces constructions, d'un arrangement complètement libre, et présentant cependant plusieurs points communs avec les plans des villas anglaises, telles que les conçoivent les Voysey et les Baillie Scott.

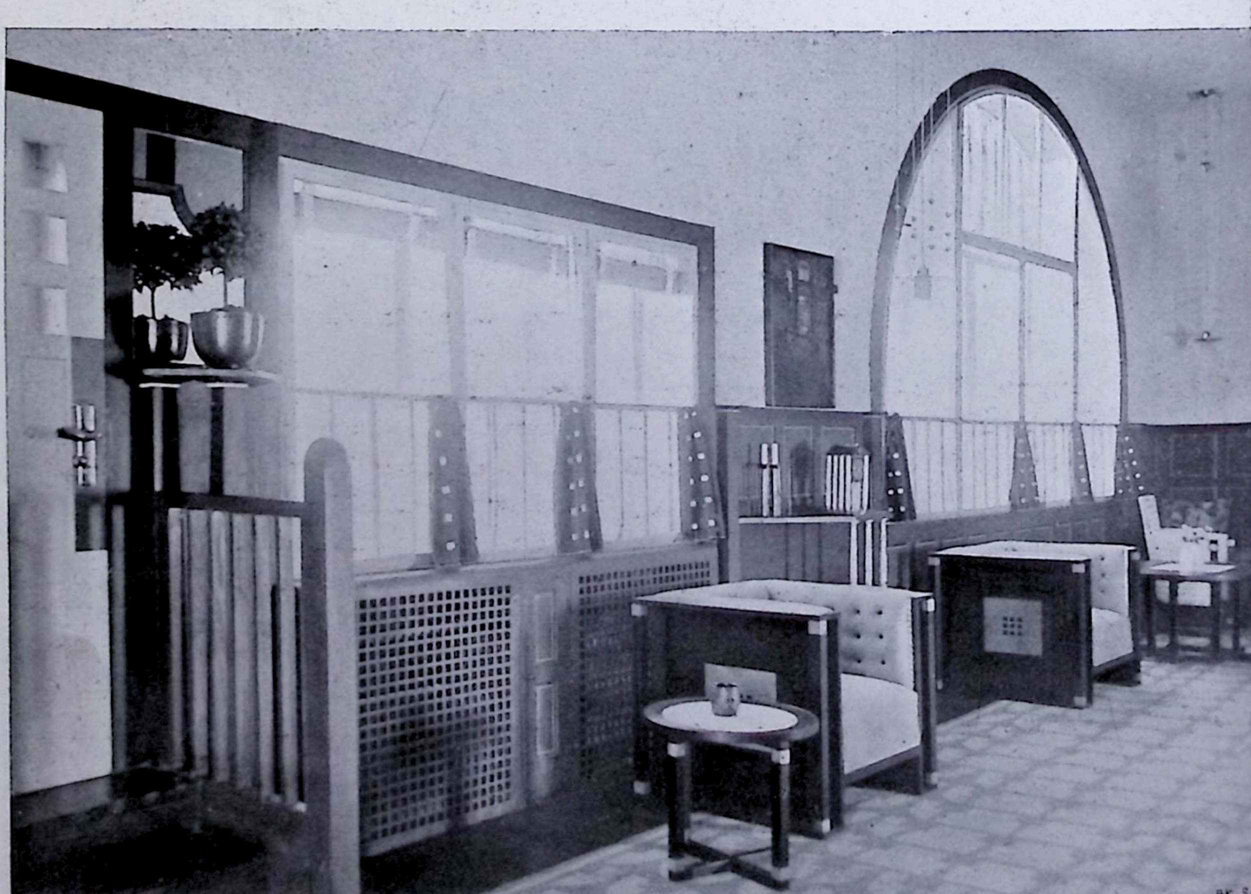


Hall — Maison du docteur Henneberg

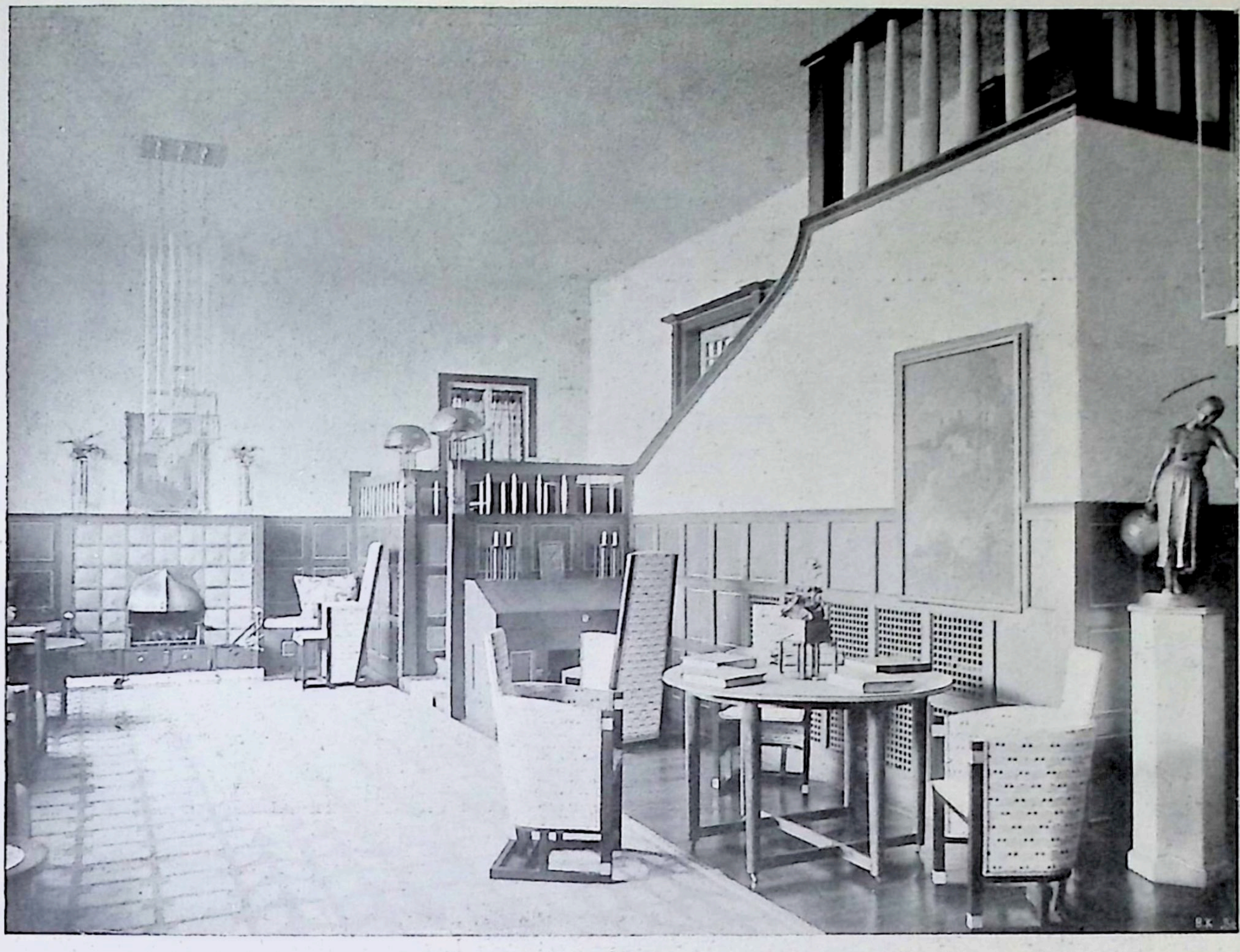
Lorsqu'il pénètre dans la maison du docteur Hugo Henneberg, le visiteur, après avoir traversé un vestibule, entre dans un vaste hall central, élevé de deux étages, et sur lequel s'ouvrent les principales pièces de l'habitation : un salon, faisant corps avec lui, mais de la hauteur d'un étage seulement; un boudoir, une salle à manger, une terrasse couverte. Un bureau et un fumoir sont proches. L'aspect de ce hall, spacieux, bien éclairé, est simple. Une bibliothèque court le long des murs, que garnissent de hauts lambris de bois sombre, presque noir; une cheminée, à la grande hotte de cuivre posée sur des blocs de marbre, est limitée par des étagères. Un tapis couvre le sol, alors qu'un lustre tombe du plafond. Au-dessus de l'escalier, une galerie ouverte court, allégeant et éclairant l'ensemble. Tout cela se tient, forme un tout, un ensemble parfaitement cohérent; mais nulle impression intime ne s'en dégage. L'aspect est froid, rigide; la ligne droite règne en maîtresse absolue. Peut-être est-ce à cela que tient ce caractère de simplicité froide qui surprend et choque un peu, alors que l'on devrait s'attendre à trouver à cette pièce un caractère plus hospitalier, plus accueillant et plus familial. N'est-ce pas là que se réunit la famille? N'est-ce pas là que sont accueillis les amis?

Ce n'est pas la disposition architecturale que je critique; elle est parfaite. Mais c'est la décoration même qui surprend et ne paraît pas répondre à la destination exacte de la pièce, telle que nous la comprenons tout au moins. C'est la pièce d'accueil. Elle doit donc être aimable, d'aspect agréable, et non nue et sévère. Qu'une habitation de gala, une habitation destinée à de grandes réceptions présente un aspect officiel, pourrait-on dire, rien de mieux. Mais ce n'est pas à cela que sont destinées ces habitations, que je sache, tout au moins. Ce sont d'honnêtes habitations bourgeoises, et tel ne devrait pas être le caractère de leur ornementation, surtout étant donnée leur disposition architecturale. Moins de sévérité et plus d'intimité seraient à désirer.

Mais il faut remarquer que c'est au point de vue français que je me place ici; et que si je



Hall — Maison du docteur Spitzer



Hall — Maison du docteur Spitzer

dis que cette pièce ne semble pas répondre à ce qu'en attendrait une famille française, elle peut et doit parfaitement répondre à l'idéal que peut se faire du hall une famille autrichienne.

A côté de cela, la salle à manger, toute blanche, au vaste buffet laqué de blanc, est délicieuse, encore que la table et les chaises noires y tranchent un peu durement. Mais dans le blanc général des murs et des meubles fixes de la pièce, buffet et lavabos, une heureuse opposition de matière est faite entre le laqué précieux des meubles et des lambris, et le rude crépi des murs et du plafond. Quelques notes de cuivre viennent réveiller l'ensemble.

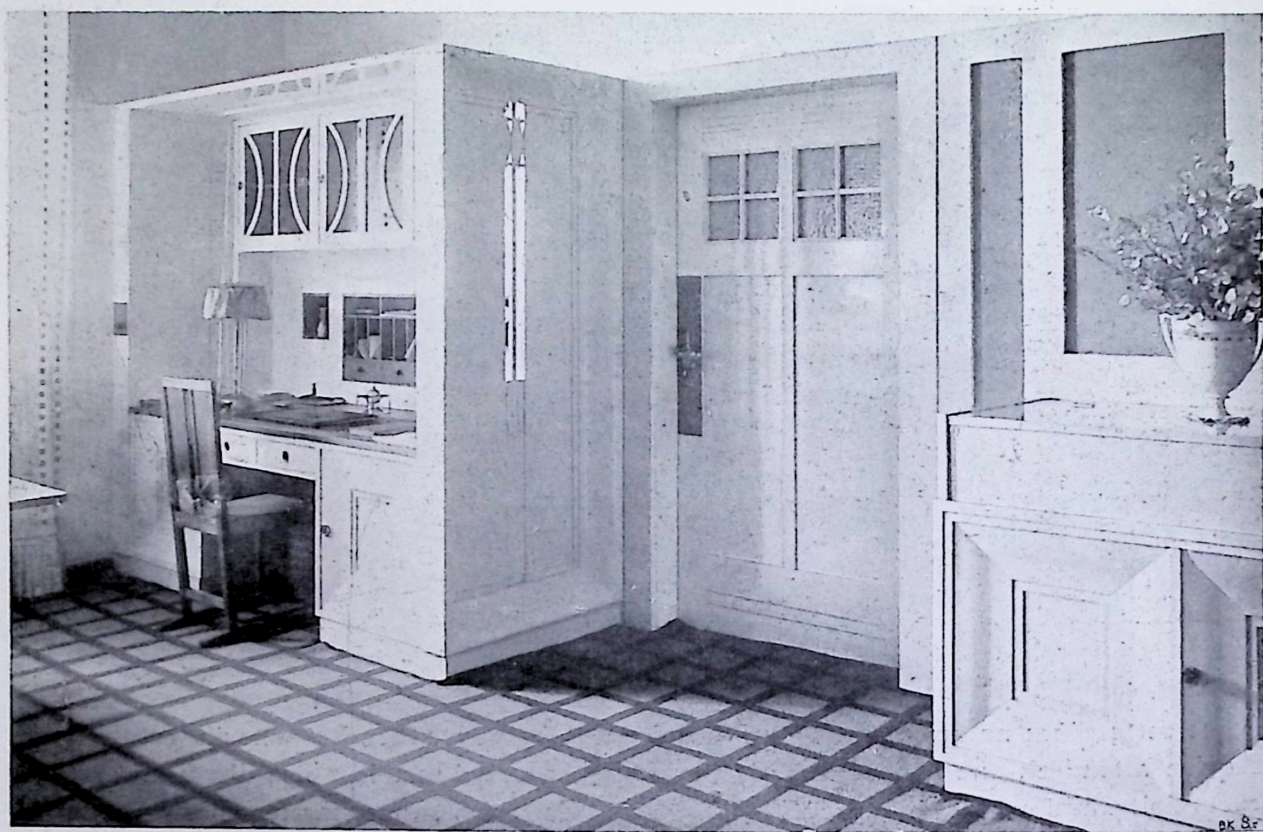
Dans la maison du docteur Spitzer, le hall semble plus accueillant, quoique le même reproche de rigidité soit à faire dans l'ensemble. Mais ici, de nombreux meubles mobiles, fauteuils, tables, enlèvent le caractère de froideur, de nudité, presque, que l'on remarquait chez M. Henneberg. Mais que dire des fauteuils et du canapé cubiques? Que dire aussi de l'empattement des fauteuils entourant la table, et qui semblent bien disgracieux?

Cependant, une tribune placée près du départ de l'escalier, et destinée à la musique, est de dispositions heureuses, ainsi que le petit coin bibliothèque-lavabo.

Parmi les autres pièces, plusieurs seraient à retenir, et le cabinet de travail serait à citer, quoique ne donnant pas, à mon avis, la sensation de calme, de recueillement que l'on doit s'attendre à trouver dans une pièce semblable. On pourrait dire, même, que les différentes pièces de M. Hoffmann manquent, en général, de caractère distinctif; que le bureau n'est pas assez bureau, ni le boudoir assez boudoir; qu'en un mot, les pièces différentes de l'habitation ne sont pas suffisamment conçues suivant leur destination pratique. D'autre part, l'originalité ne doit pas exclure le sens pratique, terre-à-terre, même, auquel l'architecte et le décorateur doivent se soumettre rigoureusement. Or, est-elle vraiment

pratique, cette haute rampe, de bois laqué en blanc, qui limite l'escalier de la maison de M. Max Biach ? Sans doute, son effet est charmant avec les plantes qui y retombent, le lustre qui y pend. Mais notre vieille main-courante n'est-elle pas préférable, et ne rend-elle pas plus de services au visiteur qui vient s'y appuyer ? A mon avis, du reste, la pièce où triomphe M. Hoffmann est la salle à manger. Ses pièces sont claires, ses buffets vastes et commodes. Seules, ses chaises ne peuvent me séduire, et éveillent en moi le fâcheux souvenir de celles qu'emploient dans les cirques les équilibristes. Cependant, la salle à manger de M. Biach me plait avec ses meubles blancs, ornés discrètement de noir, et ses murs décorés au pochoir, dans des tons d'un bleu gris clair, au-dessus de hauts lambris blancs, avec son vaste dressoir à fond de marbre blanc veiné. L'aspect est simple, sans pauvreté, et si la pièce n'est pas gaie, à proprement parler, ses tons clairs ne sauraient cependant y engendrer la mélancolie.

Tout autre est la salle à manger de M. Fritz Warndorfer, et l'impression que l'on y éprouve est complexe autant que raffinée. De hauts lambris de marbre blanc pur courent autour de la pièce, sans une moulure, sans une ornementation. Des pilastres de marbre blanc y supportent des figures de marbre blanc se reflétant dans des glaces. Des points noirs aux portes, aux vitrines, ornent le buffet laqué blanc, alors que les meubles du centre de la pièce sont noirs ornés de blanc. L'effet produit est intense et d'un haut caractère artistique ; l'impression n'est pas de froideur, mais bien de simplicité noble et distinguée. Un seul reproche, deux plutôt à adresser à l'artiste : la forme de ses chaises, soutenues sur des pieds trop grêles et de construction disgracieuse ; et surtout, au-dessus des lambris de marbre, les murs et le plafond recouverts d'un crépi argenté en plein !



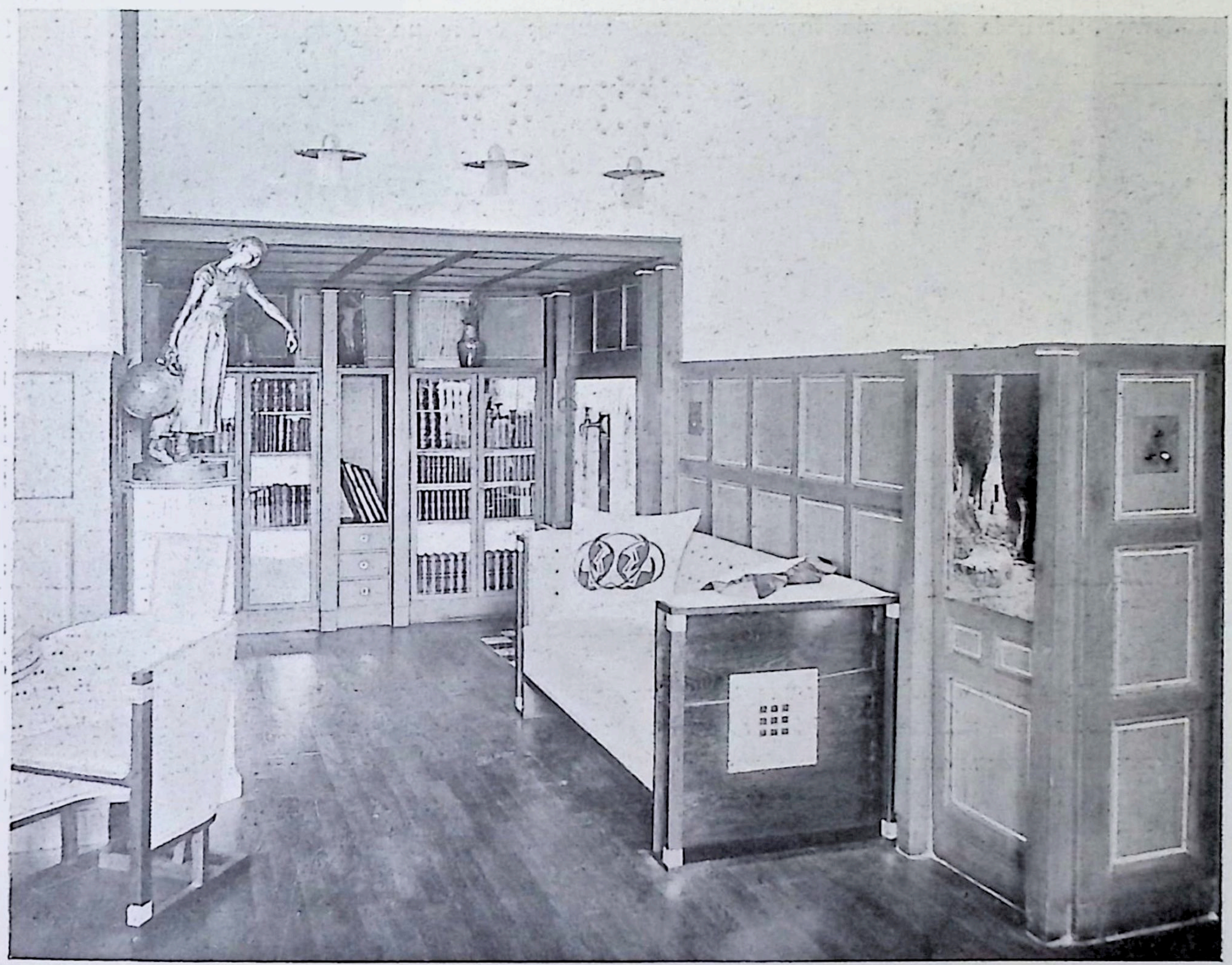
Cabinet de Travail — Maison du docteur Spitzer

Déjà, en Allemagne, il m'avait été donné de voir des plafonds dorés ou argentés, et d'en être fortement choqué du reste. Il me semblait que la nature autrichienne, plus fine, devait se garder facilement de cet écart de

goût. Aussi ai-je été fort surpris de voir M. Hoffmann commettre cette erreur. Voulant donner une impression de richesse, il ne donne qu'une impression de clinquant; et cela est d'autant plus regrettable, qu'après la seule réserve faite sur la forme des chaises, la pièce nous paraît parfaite de distinction et d'harmonie.

Ces quelques intérieurs permettent de se rendre compte des tendances actuelles de la décoration des intérieurs viennois. M. Hoffmann semble être le plus autorisé à représenter ce style nouveau, dont il est bon pour nous de suivre les progrès, non pas pour l'imiter, loin de là, chaque nation devant tendre autant que possible à garder son originalité artistique, mais pour en tirer des enseignements généraux, au contraire.

Nous l'avons déjà dit, la courbe semble être exclue, de parti pris, des meubles autrichiens. De là vient cette impression de sécheresse qu'accentue encore l'absence complète de mouluration. Supprimer le chapiteau d'une colonne était déjà beaucoup pour ces rénovateurs à outrance ; supprimer les moulures d'une corniche est mieux. On peut cependant se demander si cela est logique, après avoir constaté que souvent cela n'est pas beau. D'autres réflexions sont à faire, et l'une des principales est qu'il semble que les artistes viennois, dans leur ardent désir de se différencier, aussi bien des Allemands que des Français, tout en rompant absolument avec le passé, font du nouveau pour sa seule nouveauté, sans assez se soucier de la beauté propre de l'œuvre produite.

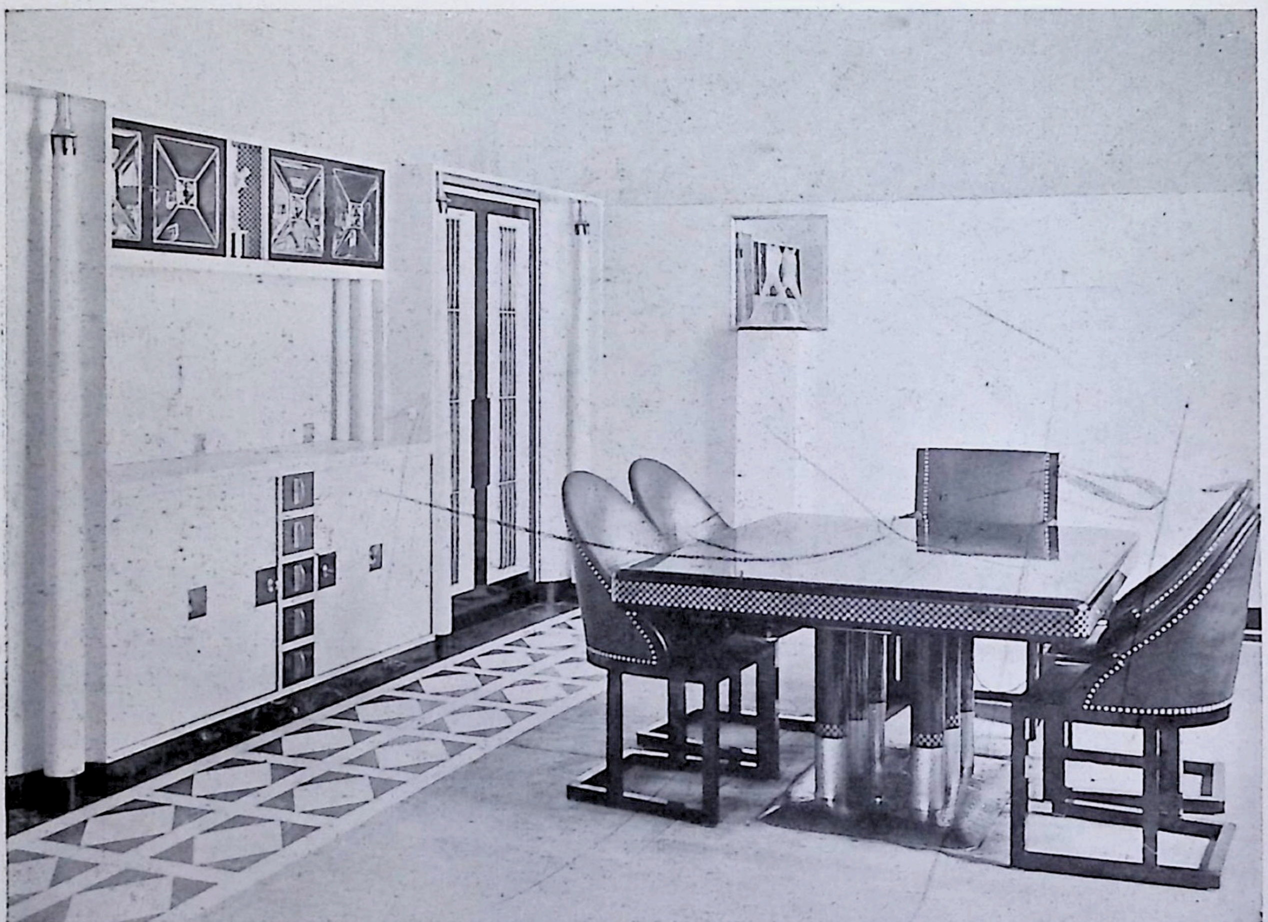


Hall — Maison du docteur Spitzer

Mais, après tout, est-ce là seulement l'opinion d'un étranger prétendant juger des œuvres répondant à un idéal qu'il ne peut peut-être comprendre, comme étant celui d'une race différant de la sienne, et qui semble vouloir

rendre plus grande encore la distance artistique qui peut les séparer.

J'avoue cependant que, malgré mon ardent désir de marcher avec mon époque, j'aurai quelque peine à préférer une caisse, fût-elle richement marquetée (et n'est-ce pas là le plus souvent, l'aspect de ces nouveaux meubles viennois), à la courbe gracieuse, aux fines moulurations de certains de nos meubles français modernes. Et à la monotonie forcée de ces chargé de construire une villa, cherche dans la presque totalité des cas, un plan qui *fasse bien* sur le papier. L'architecte anglais, et les architectes autrichiens, semble-t-il, cherchent un plan où *la vie soit bonne*, où les besoins sont prévus, les incommodités évitées. Leur tâche apparaît en ceci plus haute, plus noble, plus humaine, et ils semblent se rendre plus exactement compte de la responsabilité qu'ils assument : créer un foyer à une famille. Hélas!



Salle à manger — Maison de M. Warndorfer

pièces blanches et noires uniformément, qu'il m'a éte donné de voir, ne vaut-il pas mieux substituer des harmonies ou des contrastes habilement conçus et heureusement réalisés?

Mais, ainsi que je le disais plus haut, c'est surtout pour en tirer des enseignements que nous devons étudier les œuvres étrangères. Nous pouvons en dégager plusieurs ici.

Si nous considérons uniquement l'architecture, le plan surtout, nous voyons l'influence du plan anglais, rationnel, confortable, fait pour la vie, en un mot. L'architecte français, trop souvent nos architectes ne voient-ils pas surtout une affaire à faire? Que n'ont-ils une plus haute opinion de leur art? Et que ne comprennent-ils mieux la haute mission qui leur est confiée?

D'autre part, et à notre point de vue purement français, il semble que Hoffmann ne caractérise pas suffisamment ses différentes pièces; que toutes se ressemblent un peu, quelle que soit leur destination.

Or, si le hall doit être accueillant, la salle à manger ne doit-elle pas être gaie et confor-

table? le salon plus luxueux, le boudoir plus féminin et plus affiné? le bureau plus austère, la chambre à coucher plus calme? C'est en se pénétrant du caractère différent que doit présenter chaque pièce que l'architecte et le décorateur pourront apporter dans leur œuvre la diversité nécessaire, et sans laquelle cette œuvre sera forcément terne et monotone.

D'autre part, il apparaît que l'emploi exagéré et presque exclusif de la ligne droite entraîne forcément avec lui une sécheresse et une monotonie auxquelles ne peuvent remédier les meilleures qualités de composition.

Et en tout cas, il apparaît aussi que cela ne va pas, ne peut convenir à notre tempérament nourri des styles passés, et plus accoutumé à la grâce et à la souplesse qu'à la sécheresse et à la rigidité.

En art, du reste, l'excès n'est jamais recommandable. Voulant réagir, protester contre la grâce française, l'Autrichien, forçant la protestation, écarte résolument toute courbe, n'admettant plus, presque, que des droites. Il arrive à ce résultat de sécheresse qui nous choque. De même, du reste, un meuble uniquement composé de courbes serait atrocement mou et peu recommandable.

Il apparaît donc qu'un équilibre rationnel doit exister; que droites et courbes doivent se mêler, s'opposer, s'harmoniser.

Et la conclusion serait qu'en art, tout système absolu est un non-sens, et que loin de toute formule fermée, l'artiste doit chercher l'harmonie et ne se soucier d'autre chose que de la beauté.

C'est en voyant et en cherchant à juger les œuvres des autres que nous pourrons améliorer les nôtres, en nous garant des défauts que nous croyons y découvrir, et en profitant des trouvailles heureuses; tout en gardant jalousement toutefois le caractère distinctif de l'art que nous avons créé.



Escalier — Maison de M. Max Biach

Pour conclure, nous devons hautement féliciter M. Hoffmann de son effort considérable vers le rajeunissement des formes tant architecturales que décoratives.

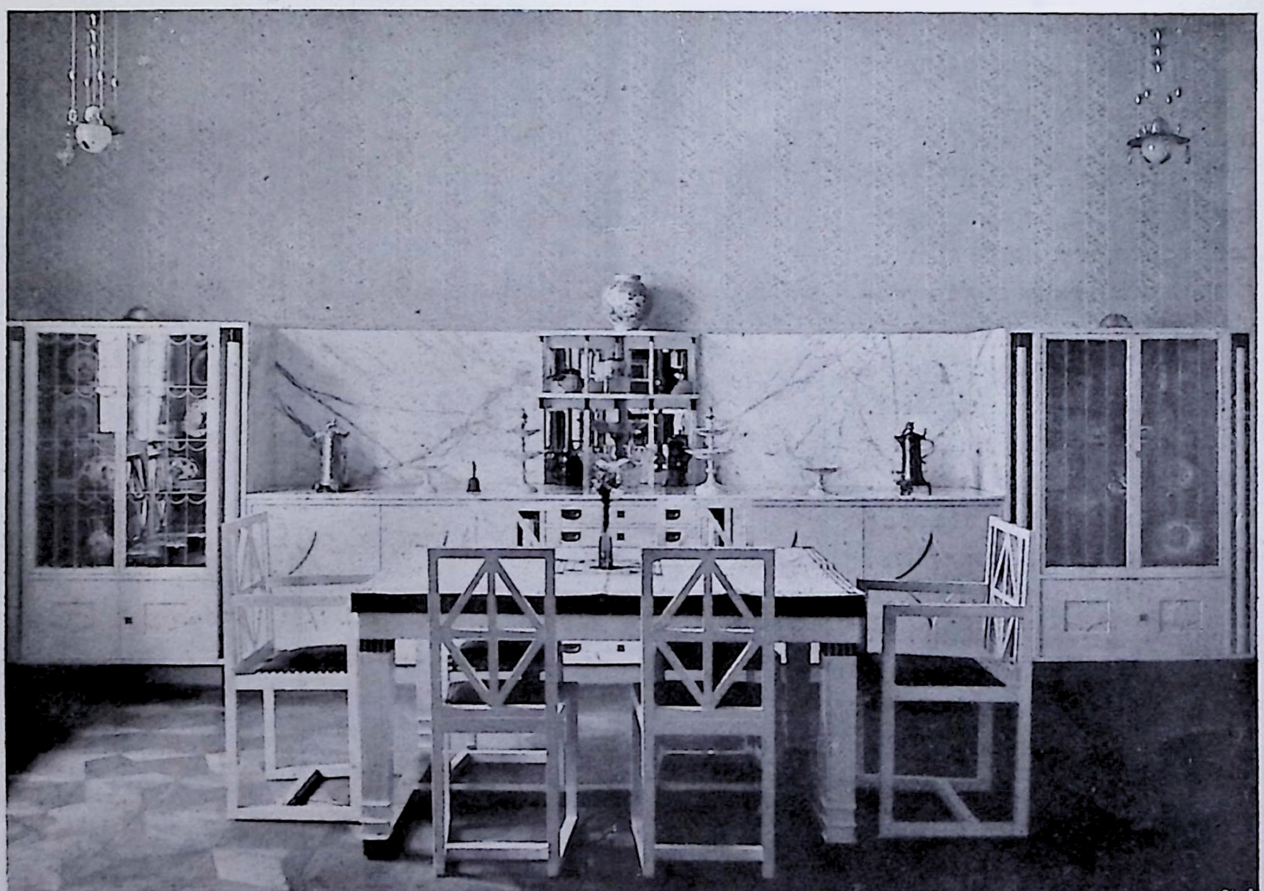
S'il n'a pas été le premier à créer ce mouvement dans son pays, si Otto Wagner, son

maître, et Olbrich l'ont devancé dans cette voie, il a cependant su se créer une place brillante au premier rang, et faire preuve d'une personnalité tenace.

Son enseignement à la Kunst-Gewerbe schule portera lui aussi des fruits, et l'artiste laissera la forte empreinte de son talent sur l'art de son pays.

Nous devons souhaiter voir en France des personnalités semblables se lever en nombre et se multiplier, donnant enfin un essor définitif à ce rajeunissement artistique que nos vœux appellent avec ardeur, et que l'évolution de nos mœurs, nos besoins nouveaux finiront bien un jour par nous imposer impérieusement.

M. P.-Verneuil.

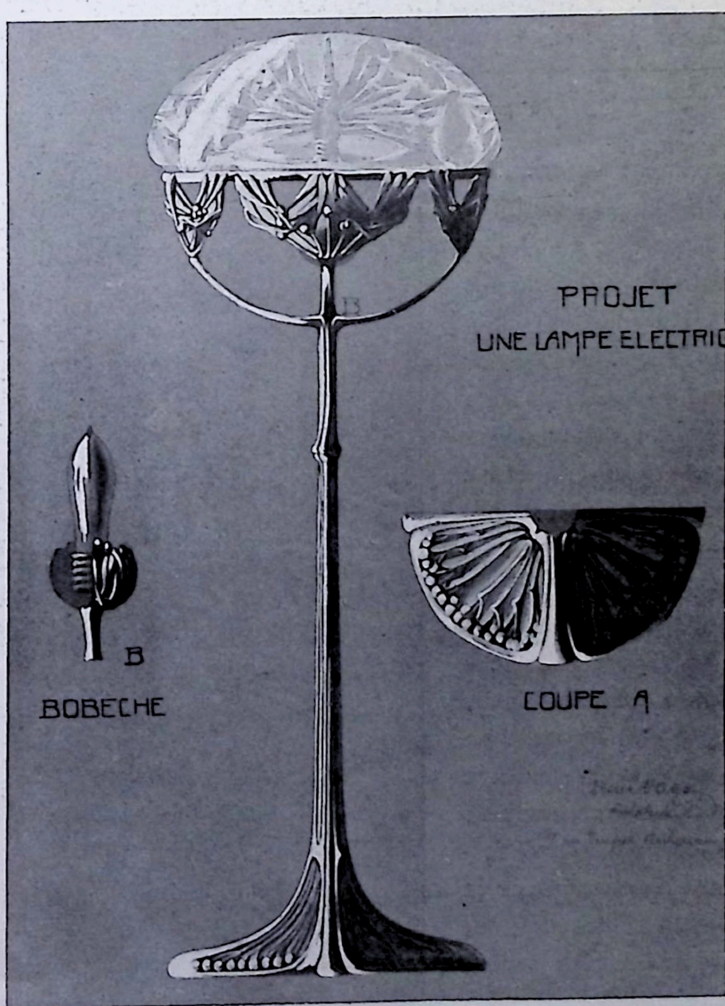


Salle à manger — Maison de M. Max Biach

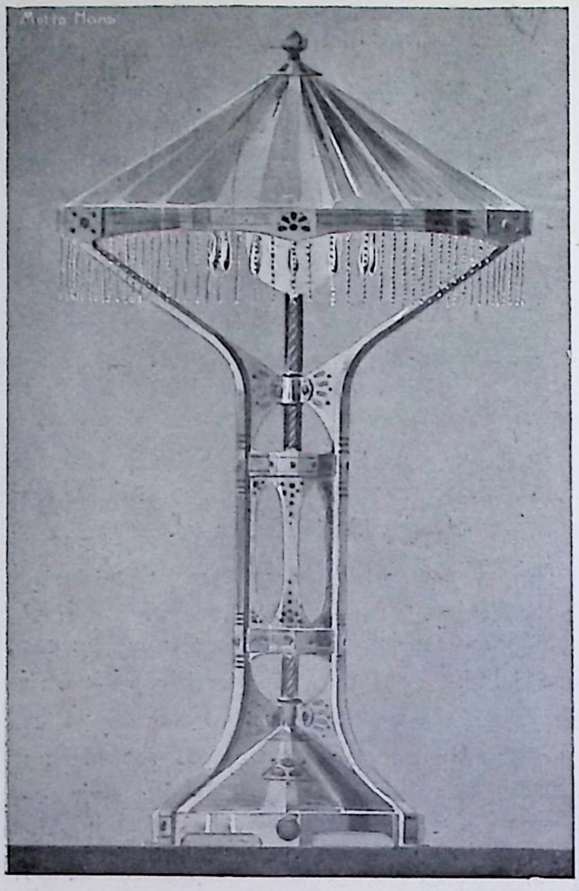
Concours de Lampes Electriques

Depuis le temps déjà long qu'on emploie l'éclairage électrique, il est permis de s'étonner que cette chose subtile et impondérable qu'est l'électricité n'ait pas déterminé déjà, pour les appareils en usage, des formes plus intéressantes que celles qu'on trouve dans le commerce. Certains constructeurs se contentent de tiges de cuivre plus ou moins courbées avec abat-jour souvent trop lourds pour le reste de l'appareil. Le principal progrès réalisé porte surtout sur les enveloppes de l'ampoule, tant en verre qu'en étoffe, et dont quelques-unes sont charmantes d'effet une fois la lampe allumée. Mais en général on ne se préoccupe que de cette dernière condition sans se soucier de l'aspect du luminaire lorsqu'il ne fonctionne pas. J'ai néanmoins eu l'occasion de voir de jolies et délicates fleurs artificielles, de l'effet le plus agréable, qui émanaient de l'initiative privée.

Quant au support, on le fait toujours trop lourd quand on veut l'orner, et telles de ces lampes demandent un poing solide pour être commodément déplacées. Les dessinateurs et les modeleurs ont très souvent le tort de ne voir que leur ornement, au lieu de se préoccuper de l'objet lui-même, et comme s'il devait servir à leur propre usage ou à celui de leur jeune fille. Il en est ainsi dans notre concours, où les artistes ne sont guère sortis de la fameuse forme en S sur laquelle des ornements parasites viennent apporter des kilos de métal. La légèreté semble une qualité délaissée qu'on remplace habituellement par la maigreur, ce qui est fort différent. Le goût des gros ornements lourds et massifs conduit à



DÉSIRÉ VAGO — 1er prix

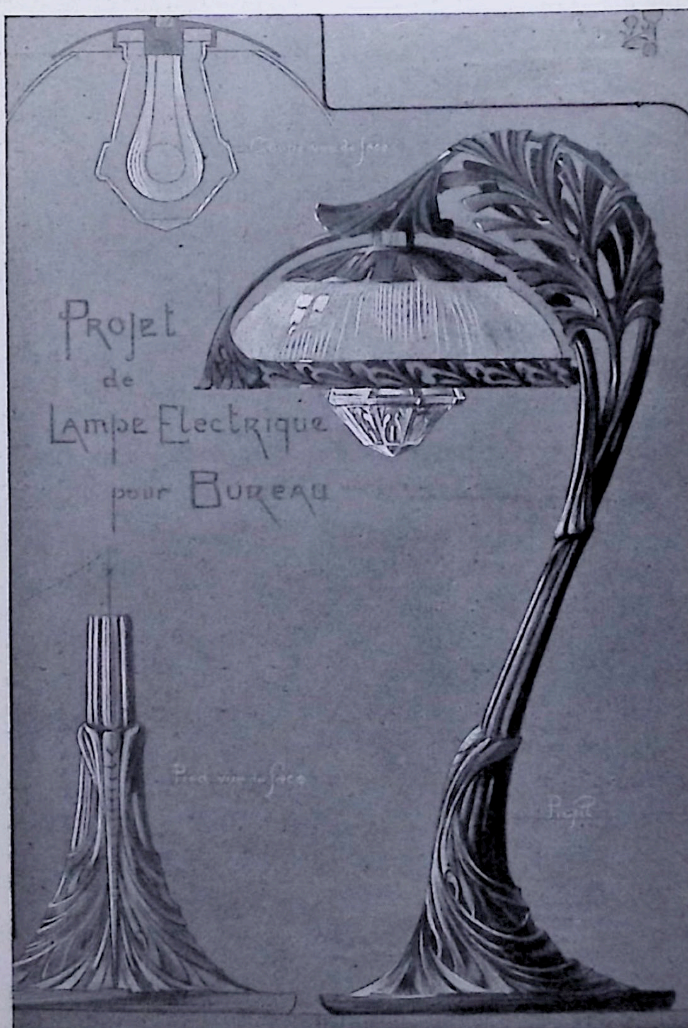


H. J. WINKELMAN — 2e *prix*

la suppression pure et simple de ceux-ci, lorsqu'on se propose de faire du « léger », et il ne reste alors qu'une tige en S que les plus raffinés se bornent à tordre en deux ou trois cannelures.

Notre concours est donc faible, pour les deux raisons que je viens d'exposer. Cependant, M. Désiré Vago a su concilier la légèreté avec l'élégance, bien qu'encore on puisse reprocher à cette lampe une sobriété un peu trop grande.

La tige de support est mince, mais à cannelures fines, bien à l'échelle de l'ensemble ; les branches de gui supportant le cercle supérieur sont bien disposées, mais encore un peu froides et symétriques ; de plus, ces groupes de feuilles devraient être bien plus ajourés qu'ils ne le sont. Dans le détail du pied, il manque l'ajutage nécessaire au passage du fil quand on déplace la ampe. Mais, eu égard aux autres projets, celui-ci a paru mériter le premier prix à cause de son élégance simple. Le jury a décerné le deuxième prix au dessin de M. H. J. Winkelman d'Amsterdam. Ceci nous repose un peu de l'S obligatoire et du manque d'étoffe, du côté fil de fer, qu'on se croit obligé d'appliquer aux appareils électriques. Bien que très cossu et très meublant, ce projet n'est pas lourd le moins du monde ; il est original et simple. Le tracé qui l'accompagne montre la course du fil dans l'une des branches coudées, et l'ampoule, entièrement isolée, est munie elle-même d'un petit abat-jour garni de perles longues, et peut-être aussi insuffisamment masquée. Je considère ce projet comme le schéma d'une excellente donnée ornementale parce que, présenté comme nous le voyons, il est anguleux et sec ; mais combien je le préfère encore ainsi aux inutiles contorsions des chercheurs d'Art Novissime ! — Enfin, pour ne pas désespérer totalement les adeptes de l'S fatidique, le jury a accordé le troisième prix à M. P. Lacoste ; bon projet, ornement bien dessiné, dessin bien exécuté, bien



P. LACOSTE — 3e *prix*

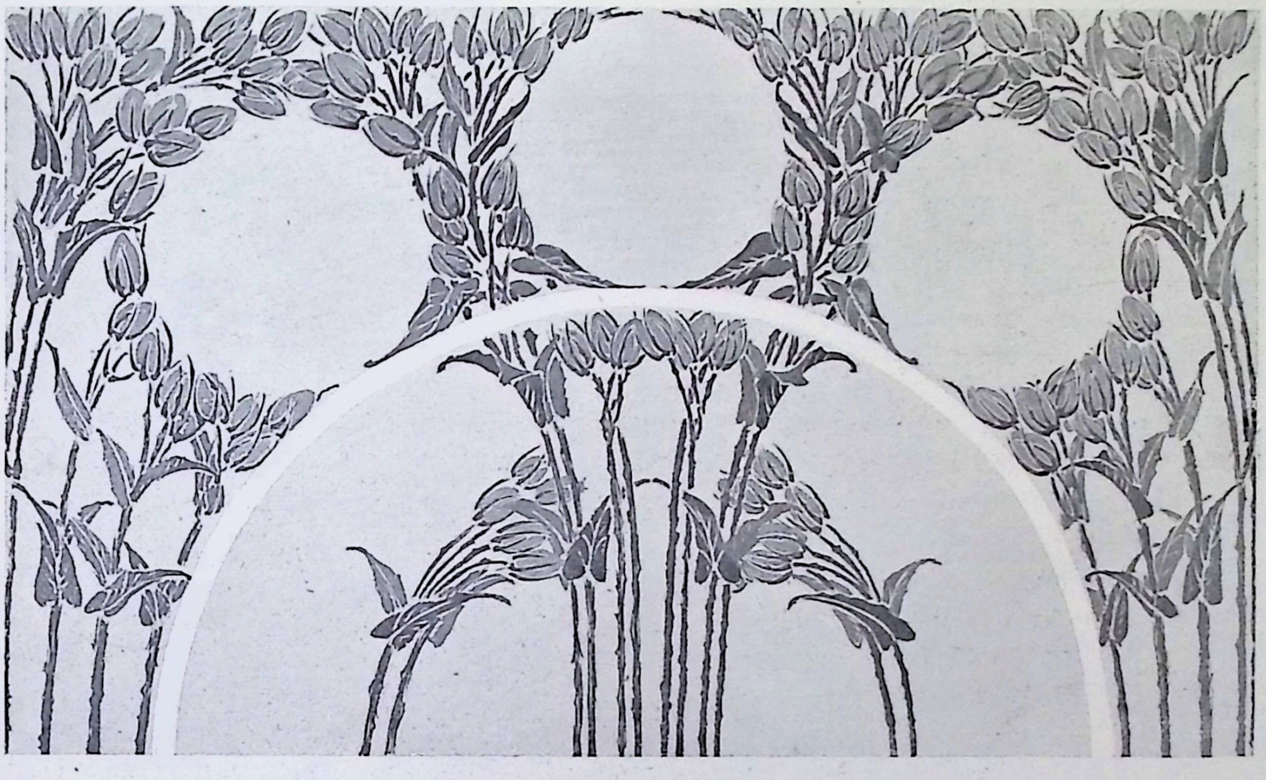
étudié, mais rappelant de nombreux modèles perpétrés en ces dernières années, et dont le moindre pourrait au besoin servir à assommer un bœuf.

Mentionnons encore le projet de M. Marcel Fleury, un peu encombrant par son volume général et dont les ornements ne sont pas assez étudiés, et celui de M. Germain Furster du Havre, assez finement cherché au sommet avec un pied insuffisant.

légèreté, celle-ci obtenue par des ornements à jour plutôt que massifs.

Concours d'Ornementation Plane de formes données

Le programme prévoit un dessus de porte et un plafond, ce dernier destiné à être répété; pour être complet, il aurait pu mentionner le genre d'exécution, peinture, pochoir, céramique



A. WAGNER — 1er *prix*

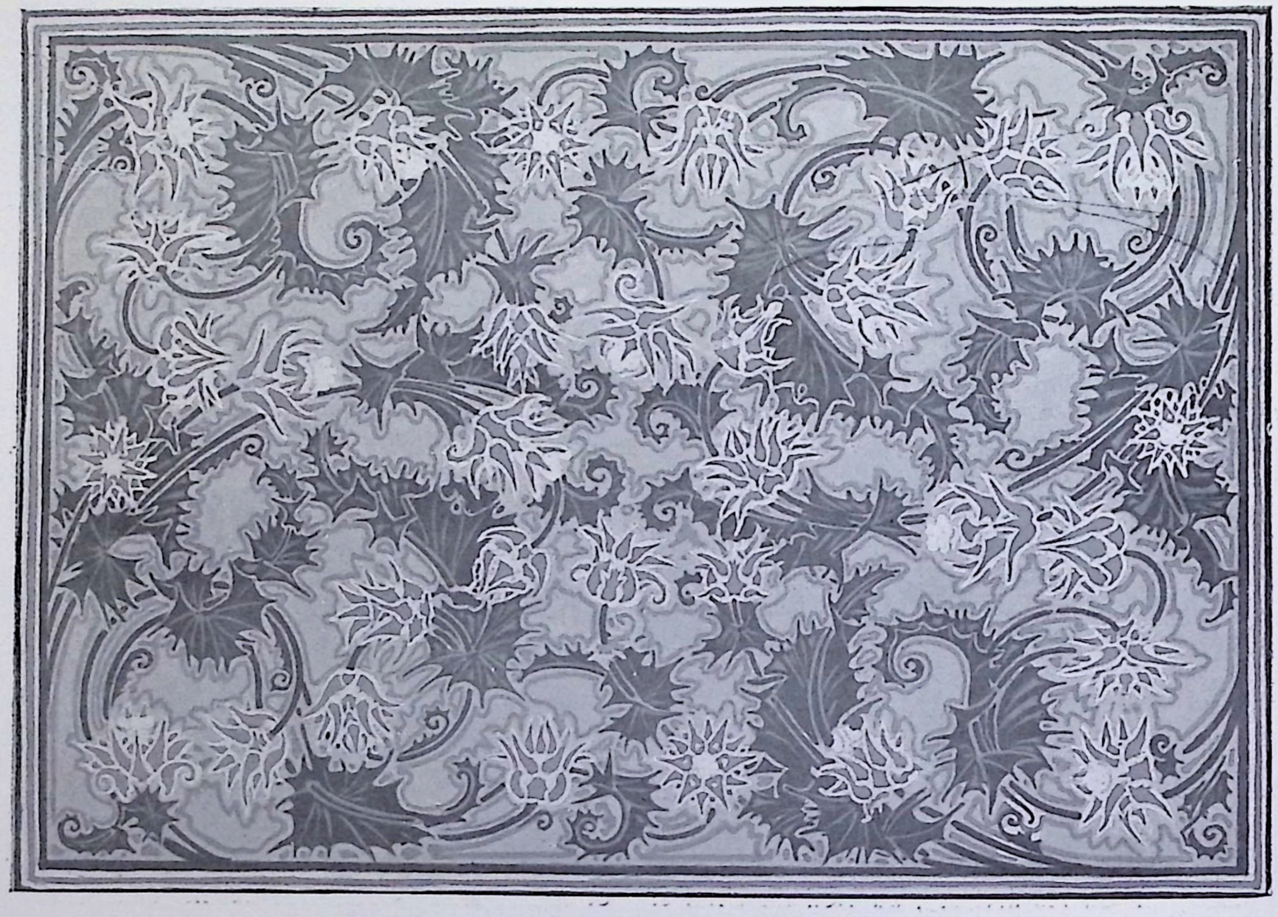
et même vitrail. Mais les dessins étant à une échelle réduite, l'influence du procédé matériel s'y fait moins sentir.

Parmi les nombreux projets reçus, beaucoup d'entre eux présentaient le défaut de n'être que des fonds pleins; or, autant ceux-ci sont indispensables dans les tentures, autant la composition de panneaux isolés doit être différente. La règle générale est celle-ci : tout ornement doit paraître *fait exprès* pour la place qu'il occupe. Autrement, malgré le plus ingénieux agencement, l'ornementation paraît avoir été coupée dans une pièce continue et indéfinie.

Le jury a pensé qu'à cause de cette condition, énoncée ci-dessus, et là bien mise en évidence, le premier prix devait être attribué à

Le jour où les artistes, au lieu de s'imiter les uns les autres, auront compris que c'est surtout par la conception particulière des ensembles qu'ils affirmeront leur personnalité, ils se trouveront, de ce fait, affranchis de ces poncifs modernes aussi odieux que les anciens. Les exigences d'un programme suffisent pour faire naître en foule les idées nouvelles, mais il faut avoir pris soin de bannir toute mémoire d'objets vus dans des expositions ou dans des boutiques. Que demandait-on? Un *support* de métal sans récipient, car celui-ci donne aux lampes une physionomie caractéristique. La stabilité sera donc plus facilement assurée en exigeant un pied *moins lourd* sinon aussi étendu; les tiges de support seront chargées de donner à l'appareil son caractère *meublant*, mais avec

M. Wagner. Si en effet une forme est donnée, son ornementation ne comportera pas rien que des pleins, mais aussi des vides, lesquels sont eux-mêmes de l'ornement. M. Wagner l'a fort bien compris en laissant trois cercles unis dans la partie supérieure du dessus de porte, et, dans le demi-cercle au-dessous, des vides latéraux qui mettent en valeur cette partie supérieure. On peut reprocher à cette composition pouvait être un programme isolé. Quoi qu'il en soit, le traitement ornemental est des plus agréables ; le plafond, du même style, est combiné pour se compléter avec d'autres compartiments semblables ; on ne peut y reprocher qu'une trop grande abondance de tiges, qu'en terme de métier on qualifie de « ficelles ». En effet, dans les quatre angles, des têtes de chardons auraient heureusement complété la composition.



M[lle] OLGA SLOM — 2[e] prix

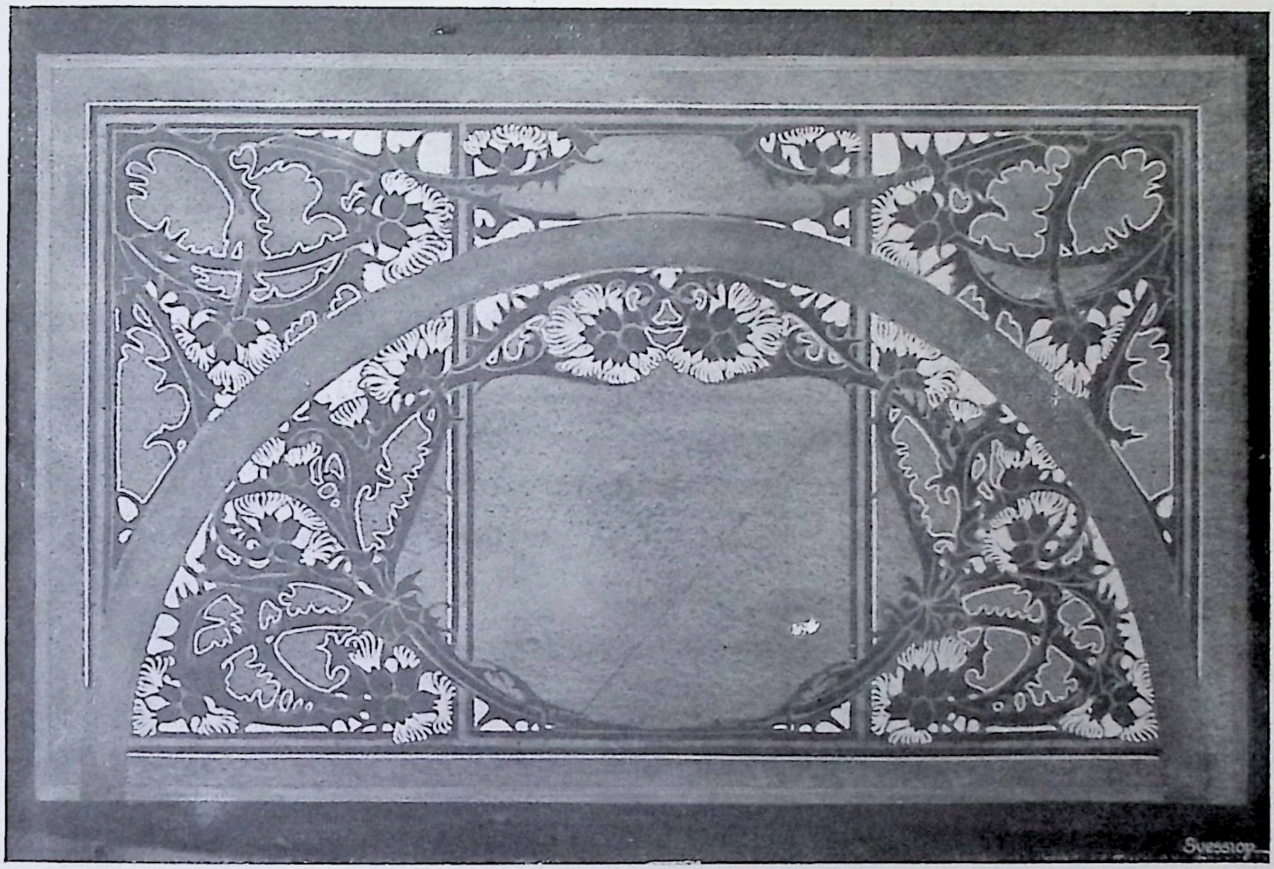
d'avoir un aspect un peu incomplet, faute de s'être préoccupé des contours des compartiments donnés, et notamment de la bordure circulaire, et ceci avec d'autant plus de raison, que l'auteur du projet a compris que le demi-cercle et le panneau placé au-dessus étaient solidaires. Or, chacun pouvait admettre que la porte pouvait comprendre aussi en un cas le demi-cercle, et qu'il ne restait alors à orner de façon indépendante que la partie située au-dessus. Il était également permis de concevoir la voûte de la galerie comme étant en berceau, et il ne restait alors que le demi-cercle à orner; en un mot, chacun des compartiments

M[lle] Olga Slom (deuxième prix) a très heureusement compris le programme. Les trois motifs sont indépendants les uns des autres et peuvent jouer leur rôle séparément. Je ne puis trop louer le mouvement très ornemental de ses tiges qui partent des bordures extérieures, le beau dessin des feuilles et l'ingénieux et ordonné groupement des fleurs. Ce dessin est supérieur au précédent à beaucoup d'égards, et particulièrement par l'interprétation d'un objet nature en ornement. Mais ici on peut critiquer un parti pris trop également distribué partout, et l'œil demanderait quelques repos voulus qui ne pourraient que mettre en plus grande évi-

dence les beaux ornements de cette composition remarquable. Des trois motifs, le plafond me semble le meilleur, et le demi-cercle le plus faible. La variété qui existe dans les aspects floraux, montre les aptitudes hors ligne de l'auteur, autant que l'excellente exécution du projet, l'amour de son art.

Le troisième prix a été décerné à M. Charles Tabourin, qui nous apporte un dessin d'une compactisent l'effet qui ressortirait plutôt des travaux en émail.

Enfin, je ne suis non plus guère partisan des barres droites qui « marquent » trop au détriment de la souplesse des ornements. Ceux-ci, surtout les feuilles, sont très bien dessinés et très intéressants; peut-être trop égaux de largeur, ce qui produit un peu l'aspect « ficelle » signalé plus haut. Je ne puis,



CHARLES TABOURIN — 3e *prix*

exécution parfaite. La composition des dessus de porte semble avoir aussi été comprise comme devant réunir le demi-cercle et le panneau supérieur. En effet, si l'on isole l'un de ces compartiments, la disposition des parties n'est plus aussi heureuse, entre autres pour le demi-cercle qui se trouverait, en ce cas, muni d'une sorte d'encadrement un peu lourd. Il règne une certaine confusion dans l'aspect des têtes de chardons; celles-ci ne s'écrivent pas d'une façon assez indépendante, je devrais dire triomphante, si le sujet était d'un ordre plus relevé. Les contreforts clairs qui touchent aux bordures, alourdissent et

au résumé, que louer le soin particulier qui se montre dans ce travail.

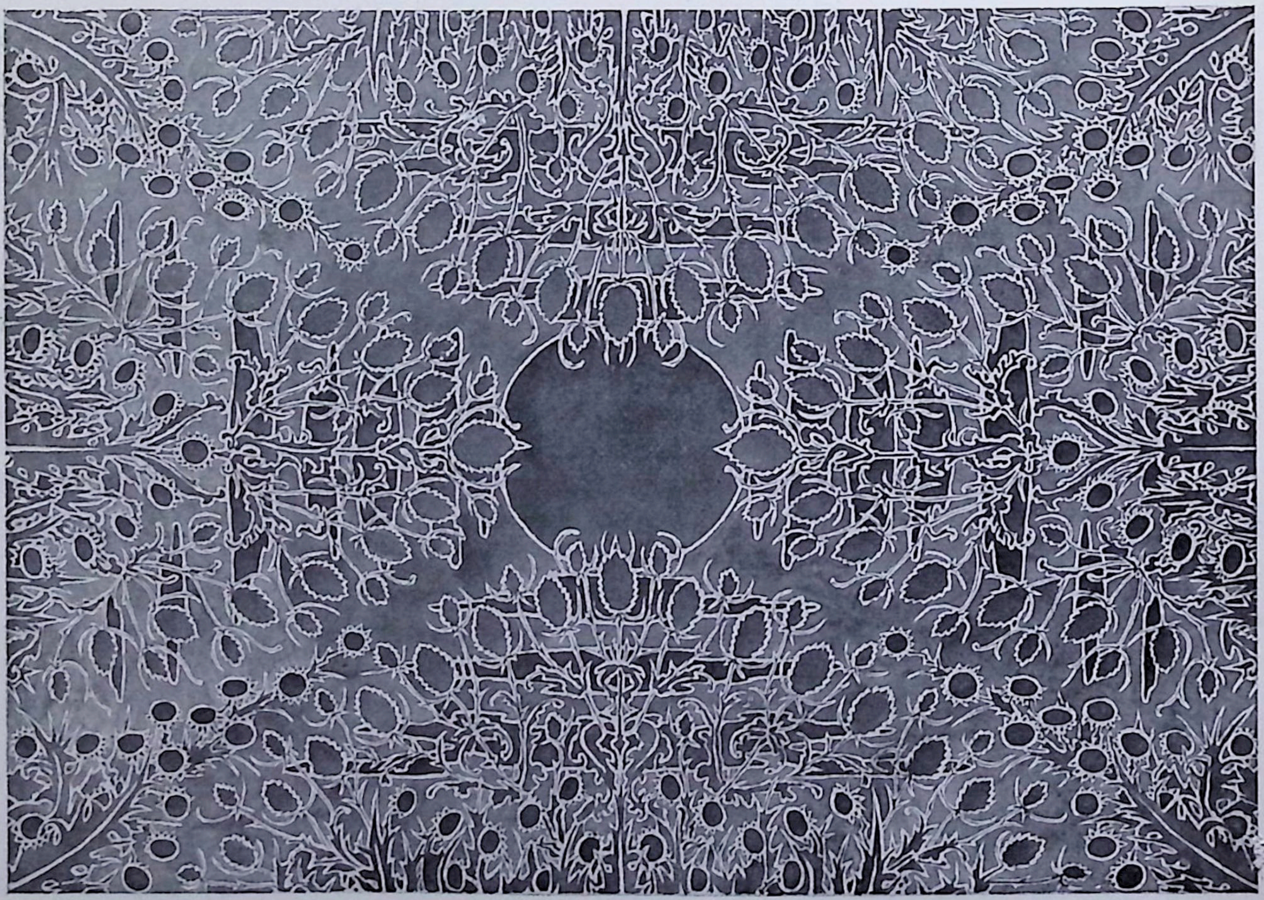
Il reste quelques bons dessins à mentionner; tel est celui de M. L. Cauvy. Étant donné le programme qui n'est ni d'une étoffe, ni d'une tapisserie, il est permis de trouver à ces compositions, d'un mérite réel, un aspect lourd et inutilement rempli à outrance. Si l'on isole du fond les ornements cernés de blanc, un air rafraîchissant se répand dans l'ensemble, mais n'empêche pas la trop grande dimension de certaines feuilles qui auraient jusqu'à 60 centimètres, avec des fleurs de 35 de longueur. Cette réserve faite, c'est le panneau en demi-

cercle qui me paraît le mieux ordonné, et celui placé au-dessus le moins bien ; on y trouve des lignes trop longues et trop *plates*, surtout à la partie supérieure ; ces grands mouvements sont très dangereux à employer. Les sommités des fleurs concourent aussi partout à donner de la lourdeur par leur forme arrêtée.

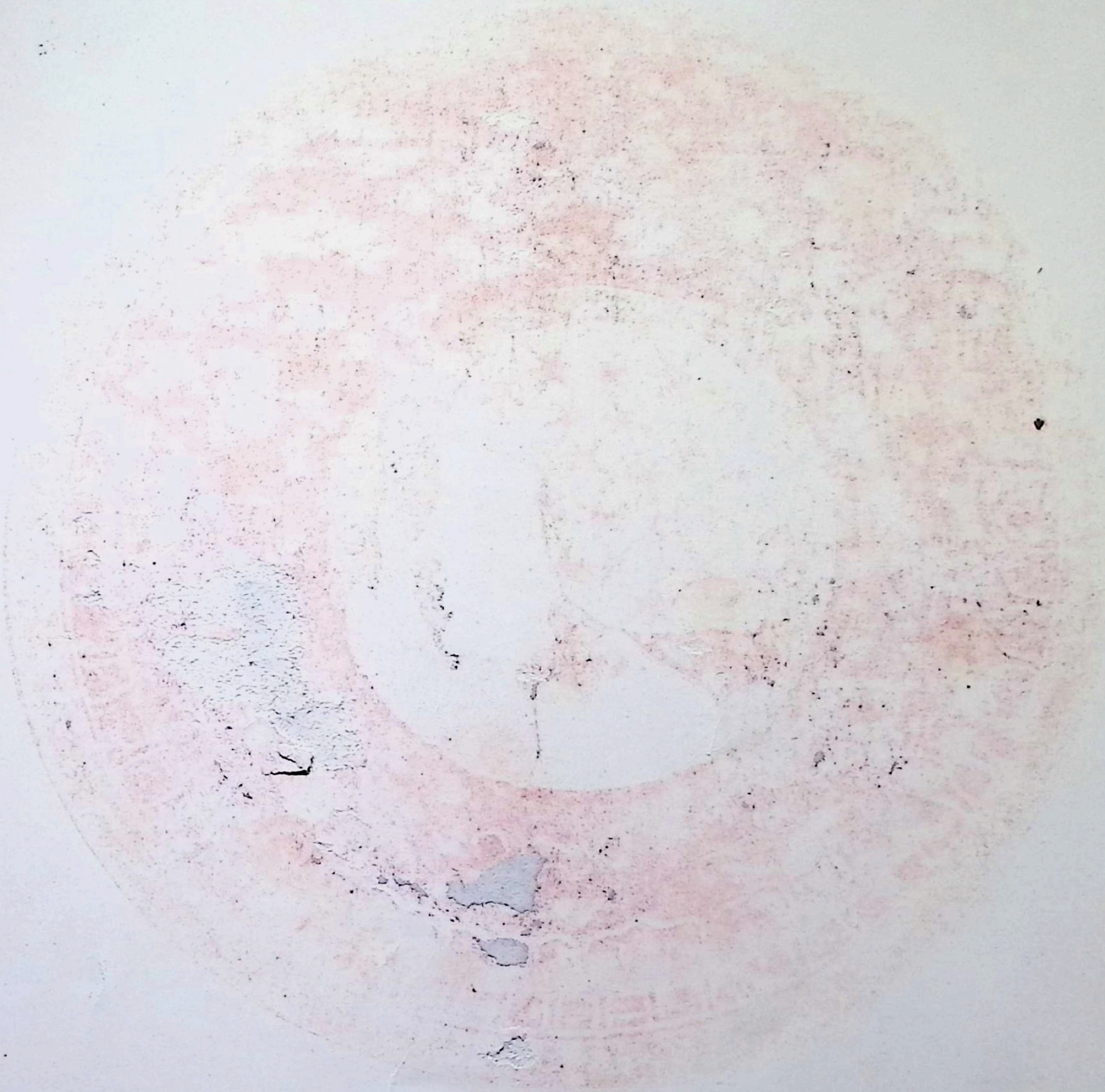
Le dessin de Mlle Louise Estrade est d'un aspect bien personnel, et la distribution en est très voulue. Mais sans parler de son effet de plantes jaune clair sur un fond rouge et bleu intenses, il est à observer que ses fonds sont trop uniformément couverts par des ornements d'une échelle un peu petite et uniforme.

Les repos y sont peu nombreux et aveuglants, car ils nous découvrent un de ces rouges qui nous font penser aux courses de taureaux. Cependant, le principe de la composition est des meilleurs; avec moins de petits détails et quelque subdivision des grands groupes à leur partie supérieure, le tout eût considérablement gagné; tel, par exemple, le plafond où une croix curvuligne est trop marquée. Je rends, à part ces quelques critiques, toute justice à l'aspect original de ces compositions, persuadé que leur auteur peut faire infiniment mieux en travaillant un peu plus éloigné de son ouvrage.

Les observations faites à propos de ce concours, se résumeront mieux en disant que chez la plupart des concurrents, il y a excès de zèle dans la surabondance des ornements. En effet, il ne suffit pas de remplir jusqu'aux bords une feuille de papier pour faire un bon projet, les détails fussent-ils du plus grand intérêt. Ce côté objectif du *dessin* est bien le fait des non-professionnels qui sont dans l'erreur en pensant qu'en en mettant beaucoup ils feront plus beau. L'essentiel est de se figurer la décoration *exécutée* et *en place* avant d'avoir fait le moindre croquis; de cette façon l'aspect entrevu sera un ensemble au goût particulier de son auteur et non un exercice graphique aussi habile que l'on voudra, mais dont l'application donnerait de mauvais résultats. E. Grasset.



Mlle LOUISE ESTRADE — *Mention*





" XIPRES DAURATS "
(GRANADA)

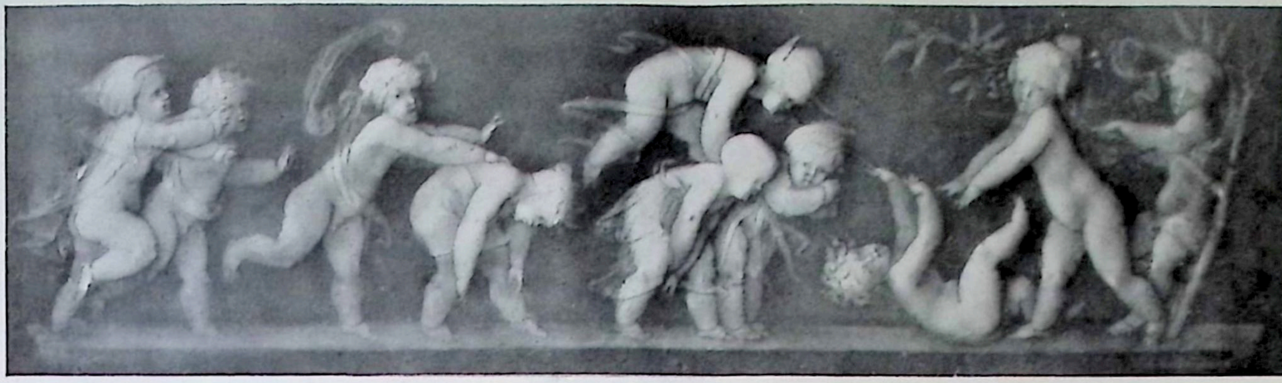


LA NEIGE

Bassin en Porcelaine dure

Pâtes rapportées et couvertes de grand feu

T. DOAT



TAXILE DOAT

Céramiste

Au milieu des multiples céramistes d'art dont nous a doté l'essor nouveau qu'ont pris les arts ornementaux, quelques-uns, qui se sont spécialisés, se détachent en pleine lumière. Et si le nom de Carriès remémore la renaissance des grès flammés, celui de Dammouse désigne la beauté harmonieuse des pâtes d'émaux, alors que celui de Doat signifie pâtes appliquées souples et délicates, et belles porcelaines.

Aussi bien, n'est-ce pas un inconnu pour nous que ce dernier artiste, car la revue, chaque année, signale et reproduit les œuvres qu'il expose au Salon de la Société Nationale.

Mais avant de faire plus ample connaissance avec lui, peut-être est-il nécessaire de parler, non pas encore de ses œuvres, mais bien de la technique qu'il chérit entre toutes, celles des *pâtes appliquées*. Non qu'il délaisse pour elles la forme de ses pièces ou l'éclat des robes dont il les revêt. Mais ce sont les joyaux dont il les enrichit et qui viennent compléter leurs parures somptueuses.



Rappelons brièvement, avant de passer aux pâtes appliquées, la technique générale des céramiques de grand feu, grès ou porcelaines, les seules employées par notre artiste.

Car, suivant les effets à obtenir, c'est tantôt au grès robuste et tantôt à la porcelaine délicate que Doat a recours. Mais quelle que soit la matière, que ces matières soient employées seules ou juxtaposées, c'est toujours guidé par un goût sûr, par un sentiment artistique profond qu'il les emploie.

Les céramistes, comme les artistes en général, peuvent être rangés en deux catégories : les amateurs et les artistes véritables.

Les premiers, ayant acquis, d'une manière ou d'une autre, la connaissance de formules, s'adressent en général au grès, matière d'un emploi plus facile et plus sûr. Ils font tourner leurs formes, ils y appliquent des couvertes,

dont la composition leur a été communiquée ou qu'ils ont trouvée dans des recueils spéciaux. Ils confient leurs poteries à des potiers qui les cuisent au petit bonheur. Dans quelle proportion sont-ils créateurs, voire même simples exécutants?



D'autres au contraire étudient les pâtes diverses, cherchent et composent des couvertes variées qui leur conviennent et leur sont propres. Ils créent les formes, les décorent, les cuisent enfin, tâchant de faire collaborer la flamme à une œuvre dont ils sont les créateurs dans toute la force du terme. C'est parmi ces derniers, parmi les céramistes de race et de métier, qu'il convient de placer Doat.

Ses pâtes, soit de porcelaine, soit de grès, il les a expérimentées longuement, cherchant à les harmoniser entre elles; ses couvertes, elles aussi, lui ont causé de longs et laborieux efforts. Car pour qu'une pièce soit belle, il faut que sur une matière impeccable, la couverte se présente sans tressaillures, sans craquelures. Il faut donc que les coefficients de dilatation de la poterie et de sa couverte soient rigoureusement identiques.

Mais nous allons reparler de ceci en voyant rapidement la technique des céramiques de grand feu, les seules durables, les seules qui puissent affronter les siècles, les seules enfin dont doivent se soucier les céramistes véritables. Mais hélas, ce sont celles aussi qui ménagent à l'artiste les plus cruels déboires de la cuisson.

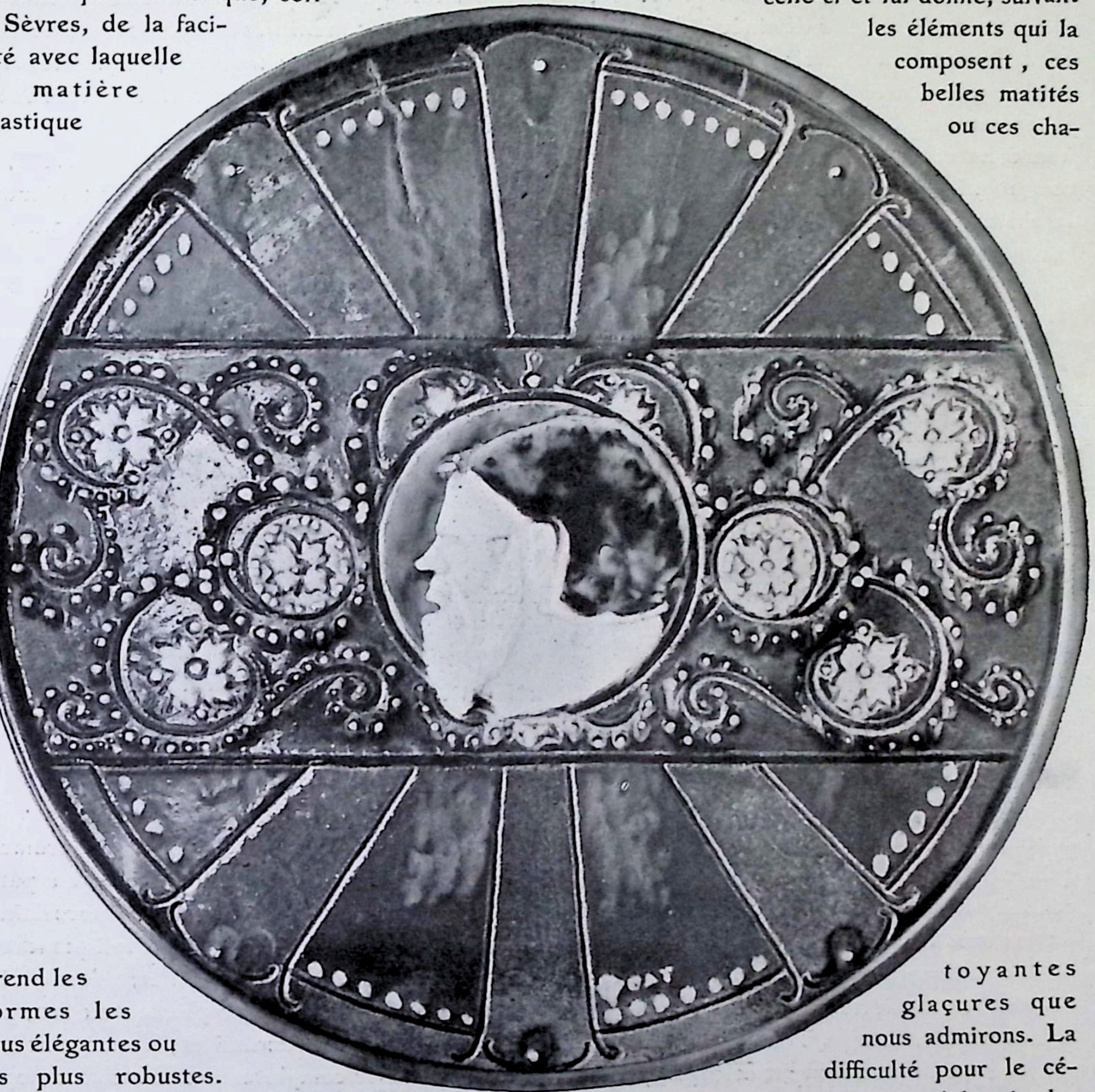
L'artiste a deux matières à sa disposition pour le grand feu : le grès et la porcelaine. On trouve dans la nature des terres à grès prêtes pour l'emploi ; dans la Nièvre, par exempler. Il n'en va pas de même pour la porcelaine. Le kaolin, la précieuse argile blanche, ne peut être employée seule. Elle doit être mélangée de quartz et de feldspath dans des proportions variables et qui modifient ses propriétés en même temps que change la chaleur nécessaire à sa cuisson.

En tout cas, les propriétés générales que doivent réunir les grès sont les suivantes : après cuisson, les pièces doivent être dures, sonores, imperméables sans adjonction de couverte vitrifiée. Cette imperméabilité a comme conséquence la non gélivité, qualité précieuse en cas d'emploi de la céramique dans la décoration architecturale.

A ces qualités, la porcelaine ajoute encore la translucidité, la blancheur et la vitrification de la pâte.

Ces matières cuisent vers 1.350 degrés environ.

Les terres dûment concassées, délayées, pétries, battues, sont soumises au façonnage. De cette argile, le céramiste, au moyen du vieux tour à potier, va faire des vases. Il n'est pas nécessaire de revenir ici sur cette technique connue de tous. Qui ne s'est émerveillé, soit chez un potier rustique, soit à Sèvres, de la facilité avec laquelle la matière plastique prend les formes les plus élégantes ou les plus robustes. Que l'on ne s'y fie pas, cependant; cette facilité n'est qu'apparente, et plus d'un a voulu tourner qui n'y est parvenu qu'après un lent et long apprentissage.



Mais au tournage viennent se joindre le montage et le coulage. Pour ceux-ci on se sert de moules en plâtre dans lesquels on vient appliquer au pouce la pâte molle, ou couler une bouillie liquide. Ces procédés permettent la reproduction facile et rapide de pièces ornées en relief. Les pièces ainsi obtenues et séchées sont ensuite émaillées et cuites. L'émail ou couverte qui les recouvre entièrement ou en partie est un enduit vitrifiable soit incolore, soit coloré, qui fond au feu à la température nécessaire à la cuisson de la pièce, émaille celle-ci et lui donne, suivant les éléments qui la composent, ces belles matités ou ces chatoyantes glaçures que nous admirons. La difficulté pour le céramiste est d'obtenir des couvertes dont le coefficient de dilatation soit tel qu'après la cuisson, et lors du refroidissement, la poterie et sa couverte se contractent toutes deux de telle façon que nulle craquelure ne se produise.

L'émaillage peut se faire par trempage, en plongeant la pièce dans une cuve contenant l'émail délayé dans l'eau; il peut aussi s'étendre à l'aide d'un pinceau, ou encore peut être

projeté sur le vase au moyen d'un vaporisateur.

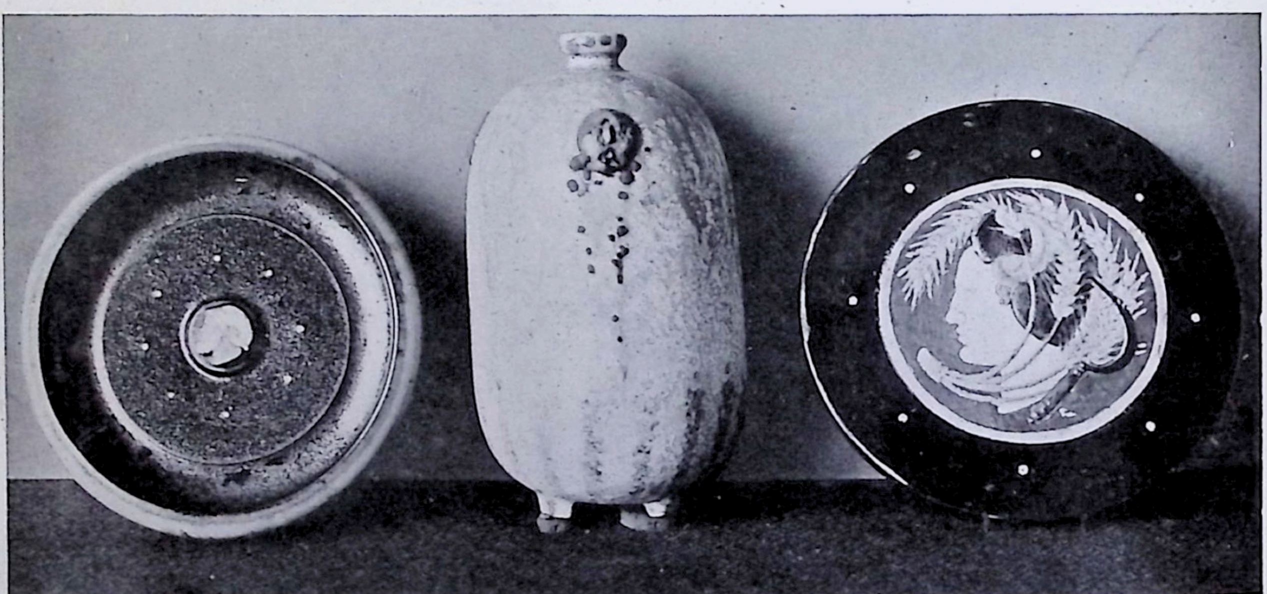
L'émail sec, la pièce est enfournée et cuite dans des fours spéciaux. La conduite du feu n'est pas le moindre des talents du céramiste. Doat nous donne sur cette importante opération les détails suivants. Trois périodes divisent la marche de la cuisson : la séchée, ou allure lente du feu, est destinée à chasser l'humidité ; elle dure de trois à quatre heures. Le petit feu, ou allure active, élève progressivement la température de la masse ; il peut durer de huit à neuf heures. Au moment où le four arrive au rouge cerise, vient alors le grand feu, où toute la chaleur est développée, et qui fait monter la température à 1.350° environ. Il peut durer quinze heures. L'opérateur se guide dans la conduite de son feu au moyen de petits cônes ou montres fusibles, qui par leur fonte à températures fixes viennent le renseigner lorsqu'il les observe à travers un regard.

Les couvertes que l'on applique sur les pièces sont le plus souvent colorées par l'adjonction d'oxydes métalliques. Or, le feu, suivant qu'il est conduit de telle ou telle façon, peut faire varier totalement la tonalité et l'aspect de ces couvertes. Si le tirage du feu est violent, que le bois du foyer brûle complètement, l'atmosphère du four est oxydante. Si au contraire le tirage est réduit, si la fumée envahit le four, l'atmosphère en est réductrice. Les résultats diffèrent complètement dans l'un ou l'autre cas. Ainsi, le cuivre donne en feu oxydant un vert pistache et l'urane un jaune, alors qu'au feu réducteur le cuivre donne un rouge superbe et l'urane un noir.

Les cristallisés ne s'obtiennent qu'à la plus rigoureuse oxydation et les belles matités ne se fixent qu'à une réduction absolue.

On voit que les problèmes qui se posent au céramiste sont multiples et comportent de multiples difficultés à surmonter, difficultés qui lassent ceux qui n'ont pas véritablement la foi tenace.

Parlons maintenant des pâtes rapportées, ce charmant moyen de décor que Doat a su allier aux plus fines ressources de la céramique moderne.

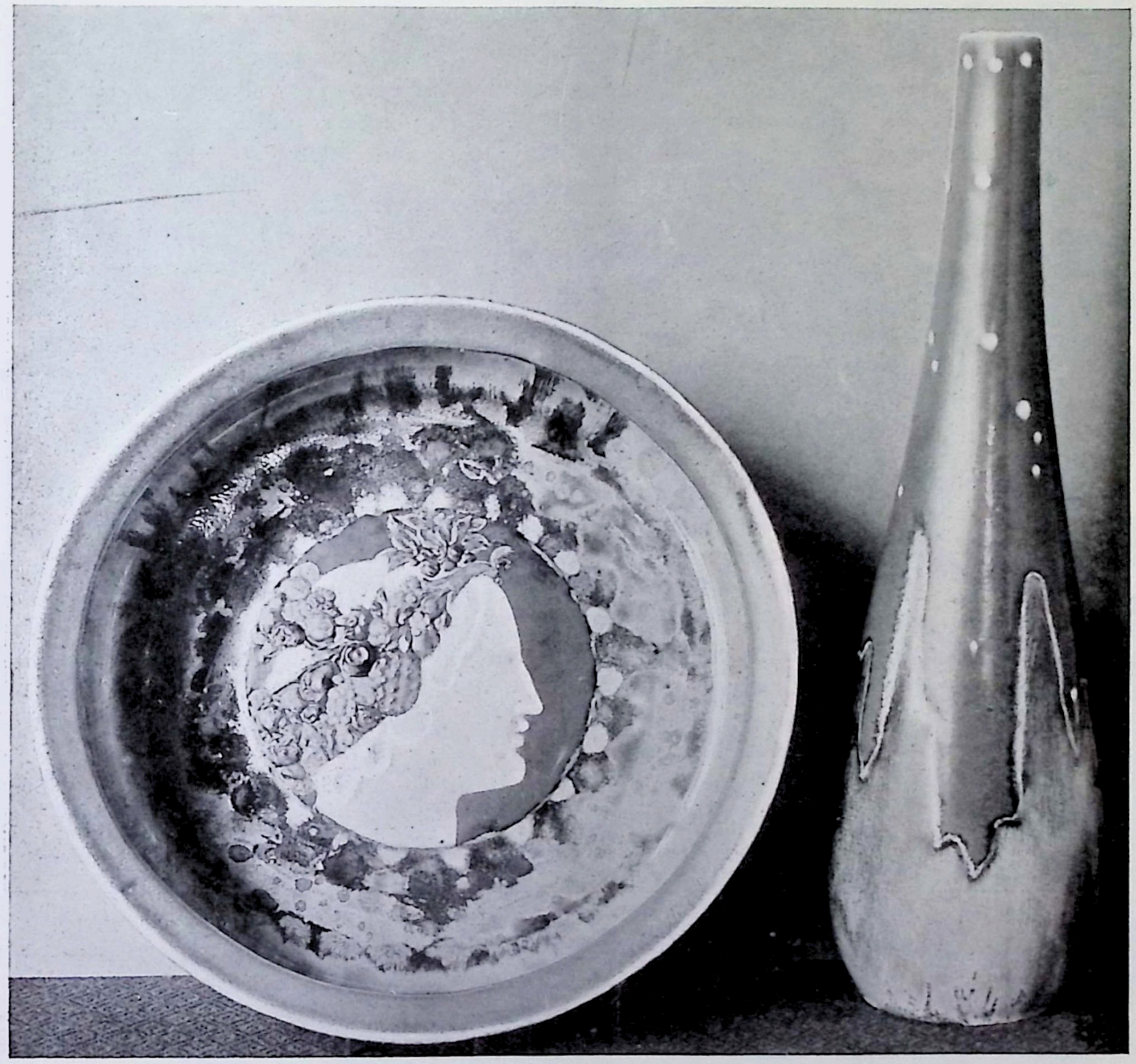


Les pâtes appliquées sont, à proprement parler, de petits bas-reliefs exécutés en pâtes blanches ou colorées sur un fond de porcelaine, plat, vase ou plaque. Elles s'appliquent sur les pièces crues ou dégourdies, c'est-à-dire ayant déjà subi un léger passage au feu, par couches minces et successives, permettant à la pâte de sécher complètement entre deux opérations.

Sur un fond de pâte colorée, on reporte donc son dessin. Puis, au pinceau, on vient coucher la pâte très liquide. On laisse sécher, et par couches successives on modèle son motif. On reprend le tout au moyen de gradines en fer, une fois l'épaisseur désirée obtenue. La pâte translucide laisse transparaître, après cuisson, le fond coloré, plus ou moins suivant la plus ou moins grande épaisseur de la couche. On peut

recouvrir soit le tout, soit certaines parties seulement d'une couverte brillante, les pâtes étant mates après la cuisson.

Ceci constitue un charmant procédé ornemental dont la préciosité de camée s'allie à merveille à la finesse de matière de la porcelaine. Doat en joue en maître, et ses compositions charmantes ne laissent pas soupçonner ce que le métier a de délicat et de laborieux.



Mais, connaissant maintenant sa technique parfaite, voici le moment de parler enfin de notre artiste, et de son œuvre.

C'est dans la télégraphie que Doat débuta à Limoges.

Il suivait en cette ville les cours de dessin de l'école Dubouché au moment où les pâtes rapportées, de découverte récente, éveillaient la curiosité du monde céramique. Leur vogue décida notre artiste à se consacrer à ce séduisant procédé ornemental. Il démissionne de son emploi, vient à Paris et entre, aux Beaux-Arts, dans l'atelier du sculpteur Dumont. Enfin, en 1877, il entre à la Manufacture nationale de Sèvres.

Sa collaboration fut des plus actives à la Manufacture, où plus de mille pièces ont été produites par lui. Mais en dehors de cette production officielle, ses moments de loisir étaient bien employés. Il se contenta d'abord de plaques décorées d'allégories charmantes en pâtes rapportées, que lui cuisaient les fours limousins. Mais il rêvait bientôt de devenir un

céramiste. Cette aspiration peut paraître bizarre chez un artiste de la Manufacture de Sèvres. Et cependant, que sait de la céramique un artiste de la Manufacture nationale? Sur des formes toutes prêtes, il est appelé à apposer une ornementation au moyen de produits dont il ignore la composition. L'ornementation finie, la cuisson est faite par des cuiseurs spéciaux. Ce n'est donc qu'une bien faible partie de la technique générale qu'il est donné à l'artiste de connaître. Cela ne pouvait suffire à un céramiste comme le nôtre, curieux de tout ce qui touche son métier, avide de tout connaître, de tout comprendre.

Aussi, vers 1892, installe-t-il chez lui, rue de Bagneux, un petit four à la houille. Laborieusement et courageusement, il y étudie les pâtes de porcelaines. Il s'essaie à composer des couvertes s'accordant avec ses pâtes, ayant à la cuisson un retrait identique. Sept ans, ces recherches l'absorbent, lui prennent tous ses instants de liberté. Pourtant, désireux de rester en contact avec le public, et n'ayant pu encore maîtriser la céramique à son gré, il se met à l'émail limousin, et expose des émaux charmants, d'un métier parfait, d'une composition savoureuse.

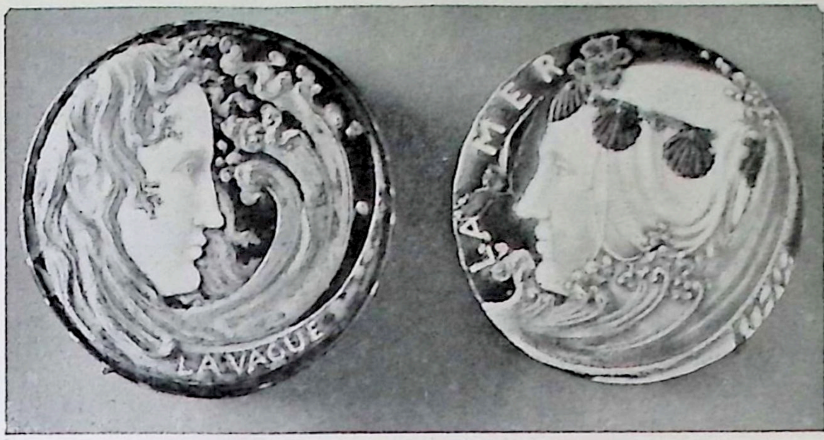
Mais ces efforts constants devaient porter leurs fruits, le succès devait couronner l'artisan tenace. Enfin, maître de sa technique, il quitte Paris et construit en 1898, à Sèvres, un four à bois capable d'assurer une bonne cuisson à ses pièces, capable aussi de permettre aux colorations de ses couvertes, de se développer normalement, ce que son four à houille ne pouvait lui permettre.

Le voici maître de son art, il produit enfin, et l'exposition de 1900 voit son œuvre.

Est-il besoin de rappeler avec quelle faveur le public l'accueillit! Est-il besoin de dire qu'avec les grandes collections particulières les musées se disputèrent ses pièces. Les Arts Décoratifs de Paris, les musées de Sèvres, de Lille, de Dijon, d'autres encore en province; ceux de Berlin, de Saint-Pétersbourg, de Copenhague et de Christiania; ceux de Dresde et de Hambourg, d'Helsigfors et de Leipzig, de Londres, de Breslau à l'étranger voulurent posséder ces porcelaines brillantes, aux couvertes harmonieuses, où des camées de pâtes rapportées viennent mettre une note précieuse et délicate.

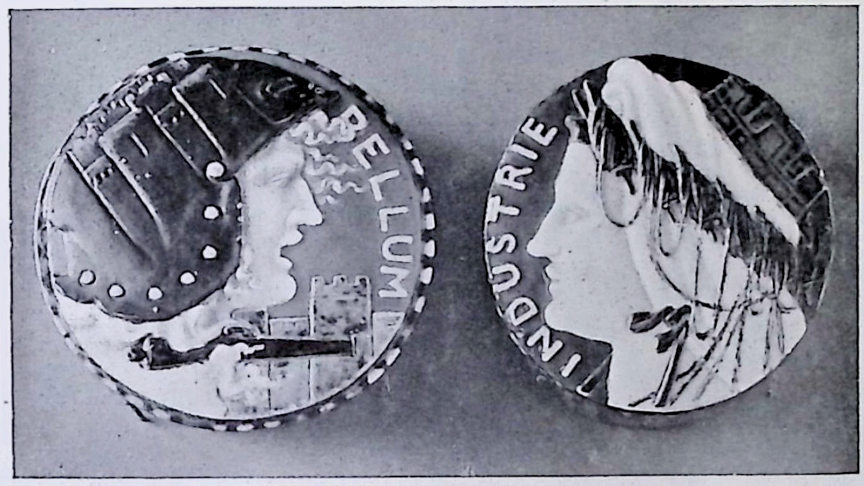


Devant ce succès, un autre se serait arrêté. Lui, voulut aller plus loin, enrichir encore son domaine.



Maître de la porcelaine, il s'attaque au grès, l'étudie, le possède. Il accorde les deux matières ensemble, il veut les marier et y arrive. Aussi, souvent le voyons-nous maintenant, sur un plat en grès, d'aspect robuste, venir mettre la note charmante et délicate d'un camée de porcelaine.

Le voici enfin maître en son art, dominant la matière et le feu, autant tout au moins que celui-ci veut bien qu'on le domine. Car malgré sa connaissance approfondie de la cuisson et de ses effets, l'artiste a encore à supporter parfois les



caprices décevants de ce collaborateur capricieux et fugace.

Mais cette incertitude dans le résultat, cette angoisse de voir détruire en quelques heures le produit de longs mois de travail sont bien faites pour séduire un esprit combattif et tenace. Si arrive un désastre, ce n'est qu'un prétexte à études nouvelles; le malheur d'aujourd'hui doit préparer le bonheur de demain. Et la satisfaction est grande de vaincre la matière et le plus redoutable des éléments, le feu; de les asservir, de les faire se plier docilement aux caprices d'un art charmant et d'un esprit curieux.

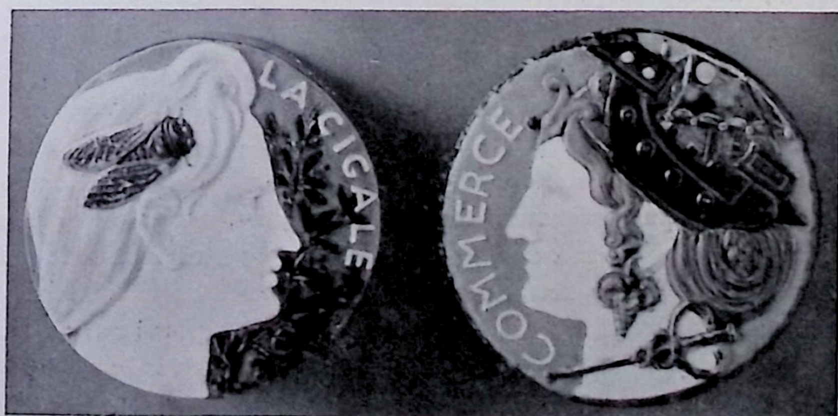
Voici enfin Doat en pleine possession de sa technique et de lui-même. Le voici, dans la force de l'âge, en état de déverser sur nous les charmes de sa céramique gracieuse et noble.

Nous voyons maintenant ses vases et ses plats se succéder, pour notre joie et l'embellissement de nos demeures.

Son ornementation est gracieuse et sereine, ses colorations fines et harmonieuses, ses contrastes de matières heureusement équilibrés.

Les titres qu'il donne à ses œuvres nous en peuvent faire deviner le caractère : *Les Bijoux de Junon*, *le Carnier de Diane*, *la Dentelle de Minerve*; les amours et les nymphes, Cérès, Pomone l'inspirent et lui fournissent prétexte à mille décorations de vases aux formes pures, aux ornementations finement nuancées.

Un autre côté de l'esprit de Doat nous reste



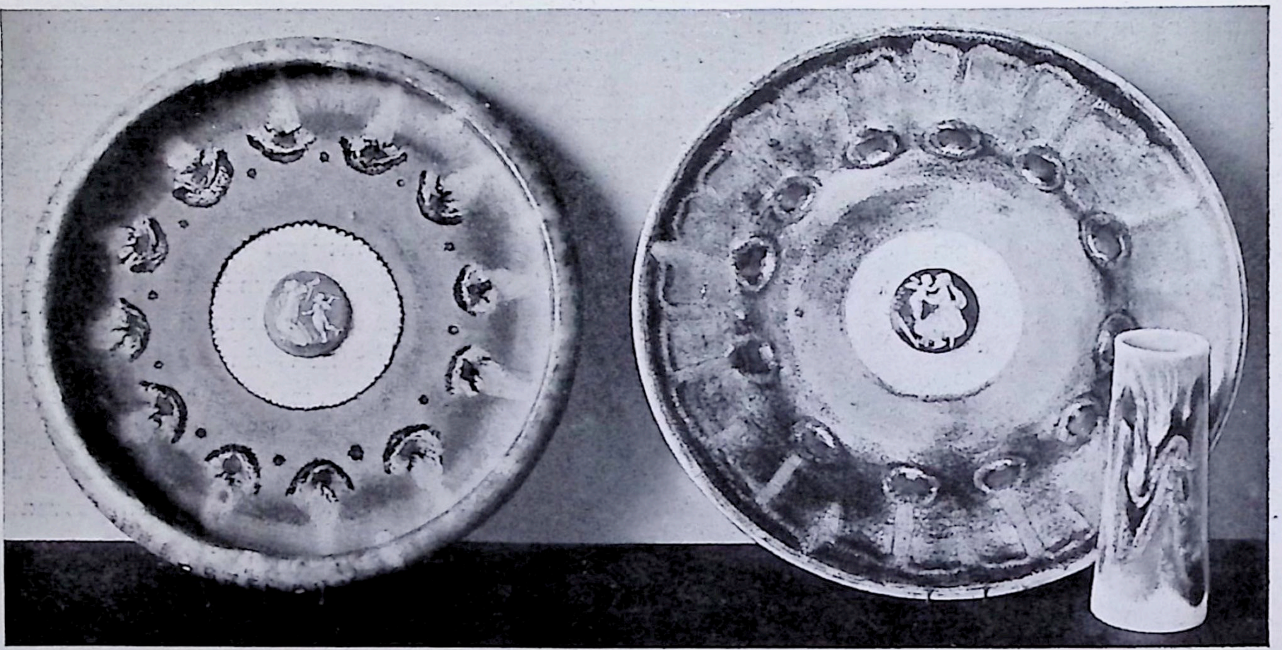
à faire connaître : Doat vulgarisateur. Et en cela il nous montre un singulier et rare dédain des habituels secrets professionnels. Le céramiste est souvent un être étrange, comptant plus sur les hasards du feu que sur lui-même, plus sur les procédés empiriques que sur les formules raisonnées et scientifiques, plus sur le métier que sur l'Art.

Doat considère cela comme le bagage commun et il pense avec raison que l'art surtout doit inspirer l'artiste; qu'un artisan médiocre ne produira que des œuvres médiocres, fût-il en possession des secrets les plus cachés; que l'artiste céramiste ne devrait pas plus avoir à s'occuper de sa palette que le peintre, et n'avoir autre souci que celui de produire une belle œuvre.

Aussi, n'a-t-il pas hésité à publier les résultats de son dur labeur. Dans un recueil pratique, simple, compréhensible pour tous, s'éloignant systématiquement de tout développement scientifique, il décrit son art et son mérier.

Les titres mêmes des chapitres en diront plus que de longues appréciations. Après des généralités, il nous parle de la préparation des pâtes céramiques, grès et porcelaines ; du façonnage des pièces; du coulage ; de l'émaillage ; des fours; de la gazetterie et de l'enfournement; de la cuisson ; du défournement ; des couleurs de grand feu et des pâtes colorées; des couvertes colorées; des couvertes diverses, mates et cristallisées. C'est en un mot un manuel complet et pratique de la céramique artistique, tel que seul pouvait l'écrire un artiste doublé d'un technicien rompu aux mille pratiques de son métier.

Examinons maintenant les reproductions qui illustrent ces pages. Nous voyons que, à l'encontre de certains céramistes qui se fient entièrement au feu pour décorer leurs pièces au moyen de coulées de couvertes, Doat, lui, use des coulées, mais d'une façon plus voulue, plus ornementale. C'est qu'il a non seulement le tempérament du céramiste, mais aussi celui du décorateur. C'est un artiste, en un mot.



Parmi les pièces les plus anciennes figurent deux plaques ornées purement de pâtes rapportées sur fonds bleus. L'une, la plus grande, date de 1880 environ. La Bacchanale fut exécutée en 1884. Ces deux pièces indiquent bien ce que fut la production primitive de l'artiste.

On voit l'évolution se produire lorsqu'on compare à ces pièces les presse-papiers circulaires que nous reproduisons ici. Ce sont des pâtes rapportées aussi. Mais le céramiste se révèle, par le choix des couvertes diverses, mates ou brillantes, blanches ou colorées. Ce n'est plus l'artisan seul qui parle ; c'est l'artiste qui, en même temps que la diversité et l'harmonie des matières, cherche le caractère du décor, que

celui-ci soit Bellonne casquée ou l'Industrie à la chevelure ornée de fuseaux ; et l'arrangement est pittoresque aussi bien dans la Vague que dans la Mer, dans le Commerce que dans la Cigale.

Dans ces disques, l'artiste joue de toutes les ressources de sa technique somptueuse ; dans son vase orné d'un médaillon portant une tête de Walkyrie, c'est la pâte blanche, pure et seule, qu'il a voulu employer sur un fond d'un rose délicieux. Les coulées jaune brun du vase font ressortir la finesse du décor. L'opposition est ainsi curieuse.



Ce vase est flanqué de deux autres tirés de la série des coloquintes. Je veux ici chercher chicane à Doat.

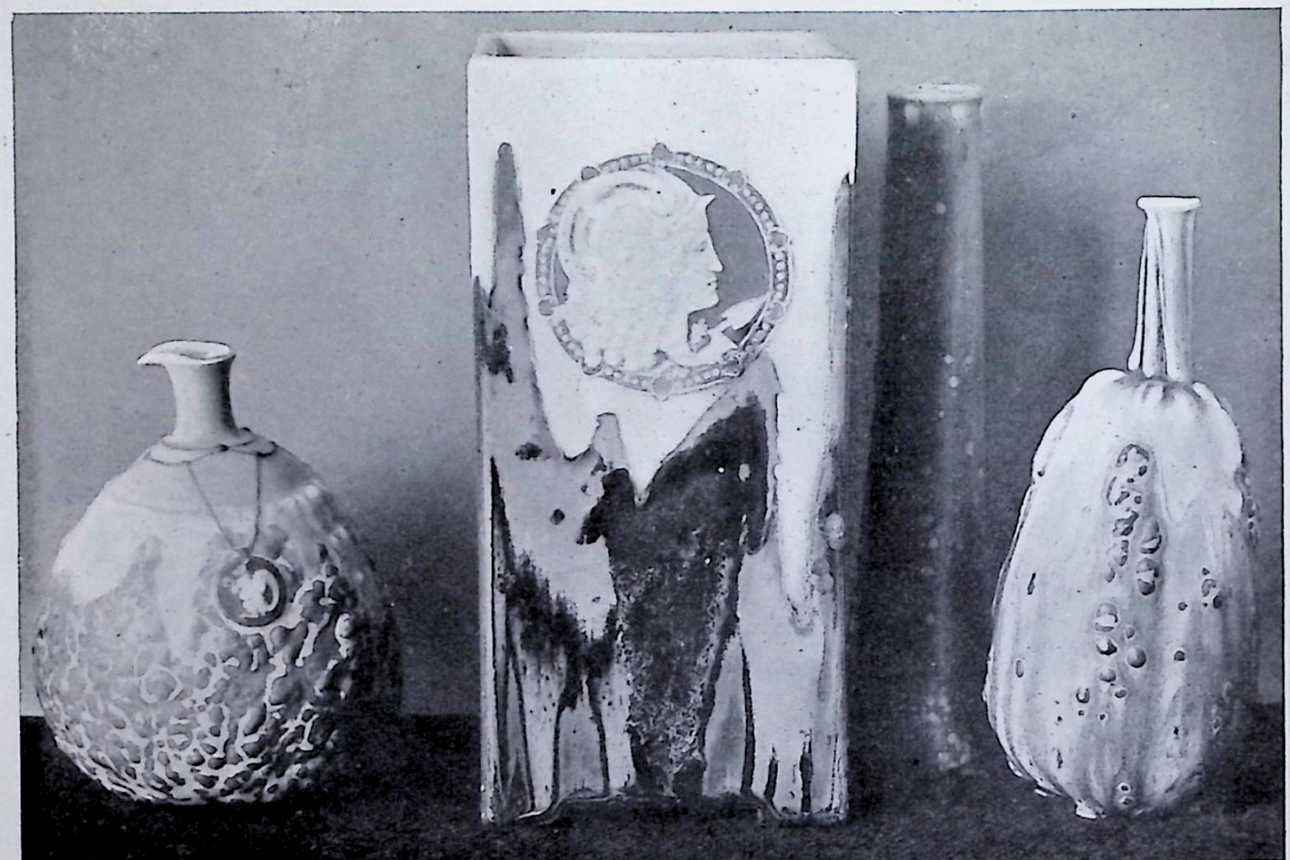
Ses coloquintes sont fort belles, les couvertes qui les recouvrent sont savoureuses, c'est entendu. Mais je ne crois pas que la mission de l'artiste soit de prendre dans la nature des formes, si belles soient-elles, et de les transposer en une matière admirable sans doute, mais destinée à rendre une pensée artistique plus qu'une forme naturaliste.

Que l'artiste s'inspire d'une forme naturelle,

rien de mieux, rien de plus louable, au contraire. Que de cette forme il fasse découler une forme ornementale, c'est parfait. Mais que cette forme nouvelle soit voulue, soit une interprétation et non une reproduction de la nature. C'est là justement que la personnalité de l'artiste doit intervenir. D'ailleurs, nous devons considérer ces pièces, charmantes du reste, comme des délassements, des fantaisies que l'on ne saurait blâmer. Et l'artiste sent tellement le

Tout serait à citer du reste, et notre article prendrait alors les proportions d'un volume. Car la production de Doat est déjà considérable et l'intérêt de ses pièces toujours renouvelé.

Nous aurons donc, à l'avenir, à revenir sur ses pièces nouvelles, et ce sera toujours un plaisir pour nous; car il est agréable de s'entretenir de l'œuvre d'un artiste convaincu, d'un fervent de l'art, toujours à la recherche d'une forme nouvelle, d'une



besoin du décor, qu'il orne l'un de ses fruits de petites médailles.

Les pièces se succèdent ensuite. Je veux encore parler cependant du beau plat *Robur* où, sur un fond brun d'un ton profond et rude, se détache un médaillon central, portant une belle tête de caractère, coiffée d'une peau de lion. Des petits points blancs parsemés font un rappel de matière sur le large fond du plat, qui semblerait nu et vide sans cela.

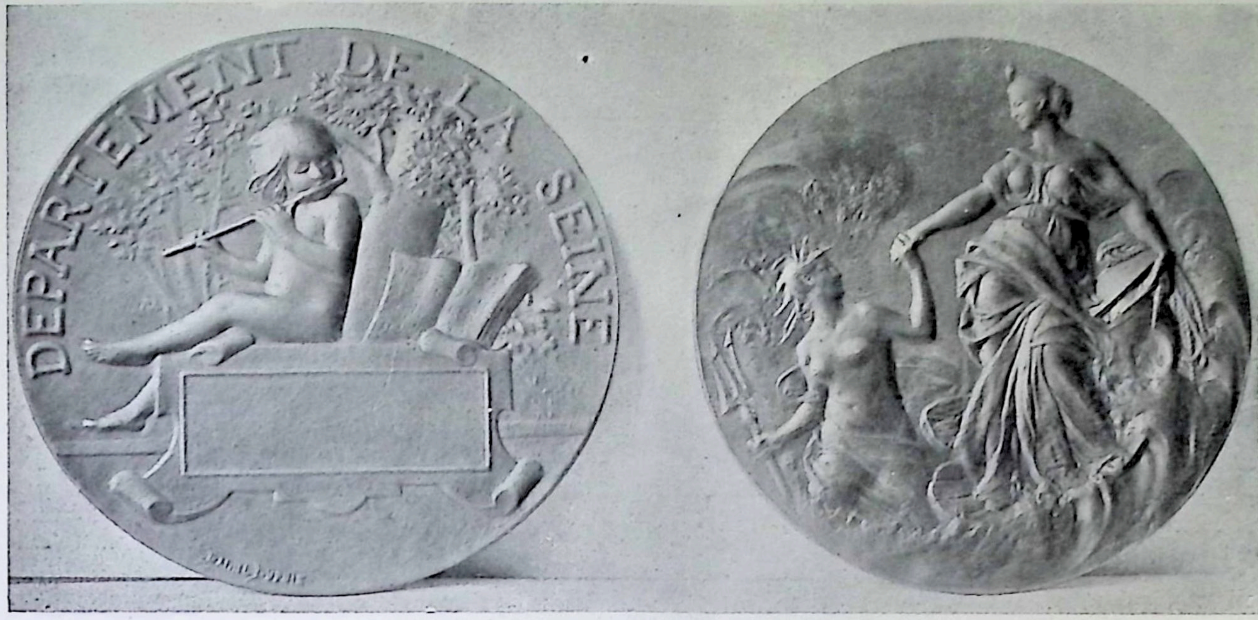
Un disque de grès est à citer, où un camée de pâte de porcelaine est rapporté. Le décor qui l'entoure a été ici posé sur émail cru, contrairement à ce que fait généralement l'artiste. La pièce est d'une beauté noble et profonde.

couverte somptueuse, d'un décor gracieux.

L'esprit généreux de notre artiste crée les œuvres sans compter, et c'est un noble exemple à montrer à ceux qui ne voient dans l'art ornemental qu'un passe-temps, ou qu'un métier indigne d'un artiste véritable. Le nôtre crée ses formes et leur décor. Ses couleurs, sa technique lui appartiennent. C'est lui qui émaille, enfourne et cuit ses céramiques. C'est un artiste, et c'est aussi un artisan de haute valeur.

Doat est un de ceux qui ont le plus travaillé à la réhabilitation des arts ornementaux, et l'on doit lui en savoir gré.

M. P.-Verneuil.

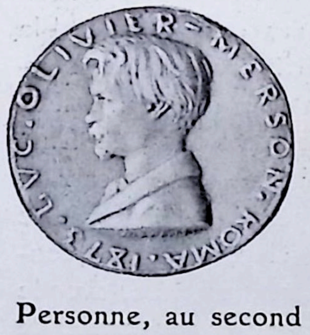


MÉDAILLE DE RÉCOMPENSE DU DÉPARTEMENT DE LA SEINE (REVERS)

MÉDAILLE DE L'EXPÉDITION DU TALISMAN (FACE)

DANIEL DUPUIS

MÉDAILLEUR (1)

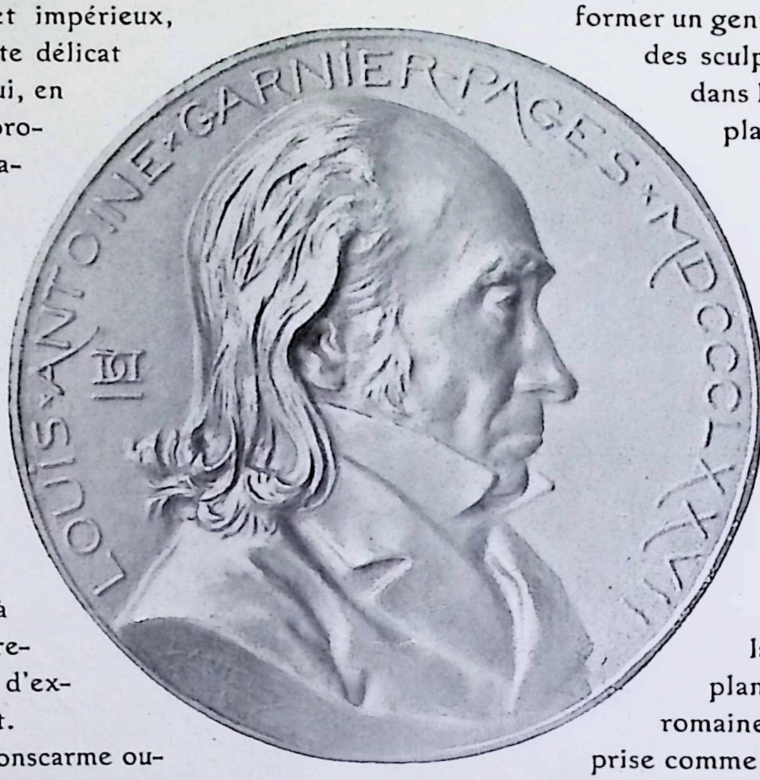


LA mort précoce de Dupuis ne semble pas loin de nous, après cinq années. Contemporain de Chaplain et de Roty il s'était fait un nom à part, immédiatement au-dessous d'eux. Personne, au second plan, n'a contribué à la renaissance de la médaille en France vers la fin du dernier siècle par des travaux abondants, plus aimables et plus faciles, avec un talent aussi flexible, aussi sensible à la fois aux plus agréables traditions des anciens décorateurs français, et aux recherches qui rajeunirent l'imagination et le métier des sculpteurs et des médailleurs de cette génération.

Dans ses études, longues et solides, deux sortes d'influences l'avaient marqué : celle de Ponscarme et de Farochon — et l'Italie. Sculpteur, il ne reçut sans doute de Cavelier qu'une discipline élégante et froide, toute d'école. Mais il ne pouvait faire son apprentissage de médailleur avec des maîtres plus exigeants en-

(1) Né à Blois le 15 février 1849, mort à Paris le 14 novembre 1899. Fils d'un peintre, Dupuis étudie à l'Ecole des Beaux-Arts sous Cavelier, Farochon et Ponscarme. De 1867 à 1873, il expose au Salon des peintures, des bas-reliefs, des bustes, des médaillons. Il obtient le premier Grand Prix de Rome pour la gravure en médailles, en 1872, trois ans avant Roty (Chaplain l'a eu en 1863, Degeorge en 1866; Bottée l'aura en 1878). Il reparaît au Salon de 1865 avec *Chloé à la vasque*, le bas-relief plus tard réduit en plaquette. Il figure pour la première fois en 1877 dans la section de gravures en médailles. Des travaux, datés de Rome, puis de Paris, portraits fondus dans le style des médailleurs de la Renaissance, inaugurent une longue serie d'effigies (médailles et plaquettes frappées ou fondues) et de compositions commémoratives et décoratives. Dupuis a été un des médailleurs officiels le plus souvent employés (*La Ville de Paris à l'Exposition de 1878*. Le *Conseil Municipal de Paris* (1880). Le *Conseil de Surveillance de l'Assistance publique*, l'*Expédition du Talisman*, l'*Exposition d'Amsterdam* (1883). En 1884, le *Conseil Général de la Seine*, la *Chambre des Députés*. En 1886, la *Médaille du Tonkin*. En 1889, la *Médaille commémorative de l'Exposition universelle*. En 1892 les *Médailles de récompense du département de la Seine*. En 1894 l'*Alliance française*. En 1895, le *Conseil général de la Gironde*. En 1896, la *Pose de la première pierre du pont Alexandre III*. Outre les nouvelles pièces de billon, Dupuis est l'auteur du *cent* de l'Indo-Chine, de la *Médaille du Tonkin*, etc.).

vers eux-mêmes, plus intelligents des ressources de leur métier que l'auteur si nerveux, si incisif du *Jeton des Bibliophiles* et de l'effigie d'Ingres obstiné et impérieux, et que le portraitiste délicat et plein de goût qui, en s'affranchissant de procédés vieillis et glacés, en amenuisant dans la médaille le modelé et les contours du sujet, en les reliant par une enveloppe commune au champ jusque-là lisse et plan, retrouvait le principe d'une technique propre à renouveler entièrement les moyens d'expression de son art.



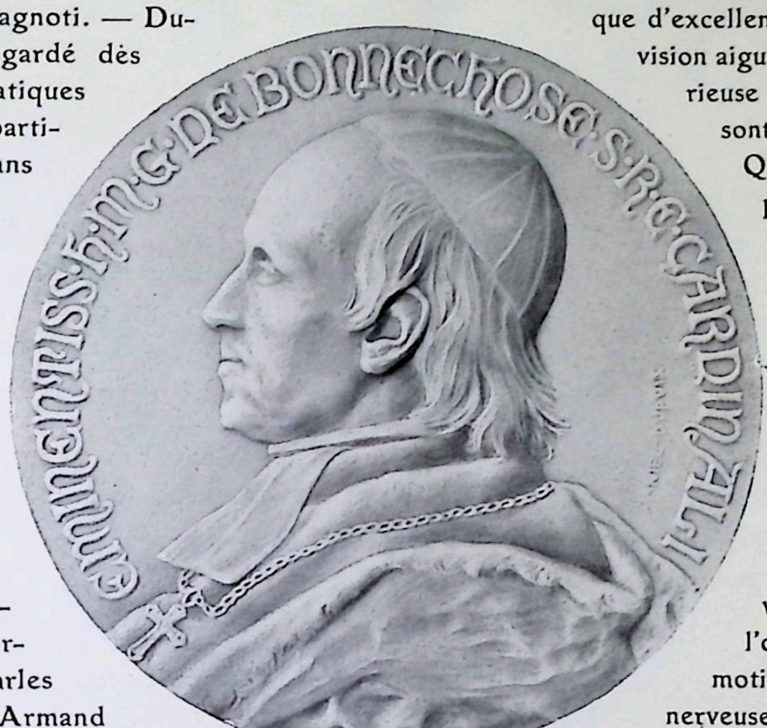
Les essais de Ponscarme ouvraient l'esprit de ses élèves au moment où les aînés de Dupuis, Chaplain et Degeorge, commençaient de s'émanciper, et où leur maître lui-même, le vieil Oudiné se modifiait à leur exemple avant de disparaître. C'était une invitation à rendre à un art paralysé par la convention des allégories pseudo-grecques, des portraits pseudo-antiques, d'un style médiocre et morne, la liberté, le caractère et la vie. Auprès de Chaplain, de Degeorge et de Roty, Dupuis a fait partie de cette génération d'artistes qui, dans la seconde moitié du dernier siècle, décorateurs comme Baudry ou Galland, sculpteurs comme Falguière ou Mercié, se formèrent par une nouvelle découverte de l'Italie, et, s'il s'agit des sculpteurs, par leur intimité avec les Florentins du *quatrocento*. Ni une inspiration rafraîchie de sentiments modernes, ni l'invention et le perfectionnement de la machine à graver, qui permettait au médailleur de produire abondamment désormais et d'essayer toutes sortes d'effets délicats et pittoresques, n'auraient suffi à transformer un genre usé. C'est auprès des sculpteurs toscans, c'est dans les bas-reliefs et les plaquettes du xve siècle italien, c'est par l'étude de la médaille fondue, que des médailleurs nouveaux apprirent alors le modelé vif et vrai, les formes élégantes et raffinées, l'analyse aiguë, la saillie du caractère, le pittoresque, la fuite subtile des plans, la belle lettre romaine, et la légende comprise comme un élément mobile de la composition du décor.



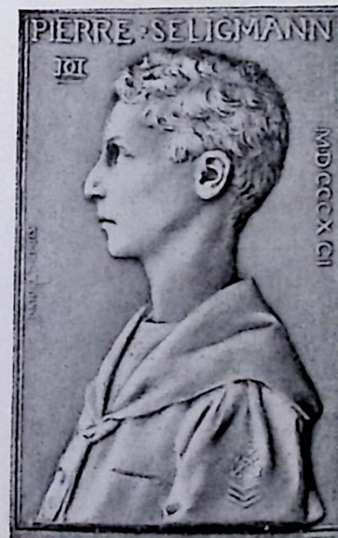
Chloé à la Vasque

Dans ses médailles et médaillons fondus, de 1873 à 1877, à Rome, puis à Paris, Dupuis revenait aux inventeurs de son art. Type d'une série où l'artiste avait mis en médailles ses camarades de la Villa Médicis et de jeunes archéologues en route pour Athènes, le petit portrait de Luc-Olivier Merson, tête carrée, cheveux épais, mine modeste encore écolière, par un contraste plaisant, rappelle, avec le modelé mousse et sommaire de Sperandio, la face brutale, camarde et lippue, et la crinière laineuse de Francesco Gonzaga. De même, le visage creux et chagrin de Garnier-Pagès, ou Madame Dupuis mère, grave et contenue, à l'antique, les traits presque virils, la tête demi-enveloppée d'un voile tombant aux épaules, et le sénateur Cazalas, avec son profil austère et coupant, un peu funèbre, son front gravé, sa joue sèche comme un Causse, donnent

à penser au relief saillant, osseux ou plein, à la substance dense, aux rides ciselées des effigies admirables d'un Cosme l'Ancien ou d'un Alexandre de Pagagnoti. — Dupuis a toujours gardé dès lors le goût des pratiques italiennes, du parti-pris pittoresque dans le modelé et dans le traitement des détails, du format de la plaquette, avec une imitation, d'ailleurs moins littérale, une manière plus assouplie et plus à lui, dont il existe d'excellents exemples dans les portraits de M. Charles Beauquier, MM. Armand Renaud, Eugène Guillaume, Théodore Ballu, dans celui surtout de M. Ruau avec sa laideur piquante et si bien utilisée, la bosse de son crâne nu, son nez pointu, sa joue épaisse et étalée, et son cou rentassé dans l'encolure.



La longue galerie de portraits qui fait le principal de l'œuvre de Daniel Dupuis, n'a pas de morceaux plus fermes et plus poussés que ses médaillons italianisants. Avec un métier très sûr et plein de ressources, il se fit bientôt, après ces premiers travaux, un style habile, plus uni, plus coulant, un modelé plus mince et plus plat propre à la frappe, et il s'en tint là. Dans son histoire, les dates ont peu d'importance. Il n'était pas de ceux qui cherchent et se perfectionnent sans cesse par l'observation laborieuse de la vie et par une très haute idée de leur art. Il ne faut pas le juger sur certains portraits qui exigeaient non seulement le pittoresque, mais, dans l'analyse, une pointe pénétrante et rare, et du mordant dans le style. Les médailles si connues de Lacordaire et du cardinal de Bonnechose (celle-ci malgré l'air très bien venu de bonté ascétique et lasse), ne sont que d'excellents à-peu-près. La vision aiguë, la sensibilité curieuse et profonde ne sont point son fait. Qu'on oublie Chaplain, ce modelé énergique jusqu'à la sécheresse qui imprime, même à des personnes d'un relief moral médiocre ou nul, l'autorité d'un profil incisif et une gravité définitive; que l'on oublie Roty, l'émotion ramassée, la nerveuse et délicate perfection du rendu, des chefs-d'œuvre comme les portraits de Madame Roty et du docteur Gosselin! On voit alors que l'originalité de Dupuis est celle d'un esprit heureux, brillant, égal, non sans grâce, qui produit beaucoup sans se beaucoup dépenser et qui est à son aise dans le monde des caractères moyens.



Médailleur bourgeois, n'ayant à se plaindre ni de son talent, ni de la vie, ni de sa réputation, il s'est plu à promener sans cesse autour de lui une observation aimable et familière, et il en a tiré quantité de ressemblances justes, vite et bien venues, ordinaires et avenantes, c'est-à-dire le plus souvent dans le sens du caractère des originaux. Relevé d'un modèle élégant et aisé, fin, varié et souple, le tout lui fait un domaine, une spécialité bien à lui, et au-dessus du commun. Personne n'a traduit avec plus de convenance, plus d'agrément et même d'esprit, la mine accueillante et indécise, la chair vive, délicate et pleine des

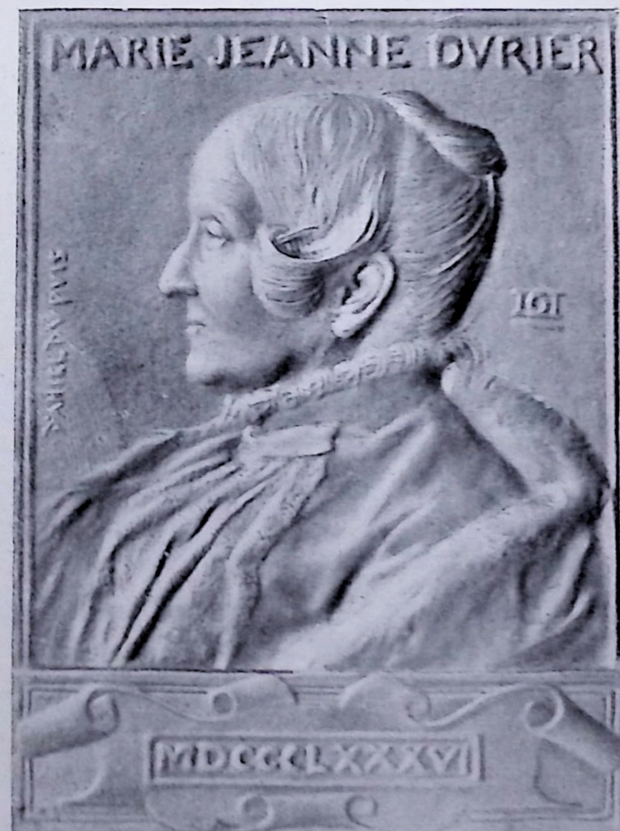
visages d'enfants, le charme dont la bonté assaisonne l'âge des grand'mères, la bonhomie professionnelle de l'avocat et du médecin ou



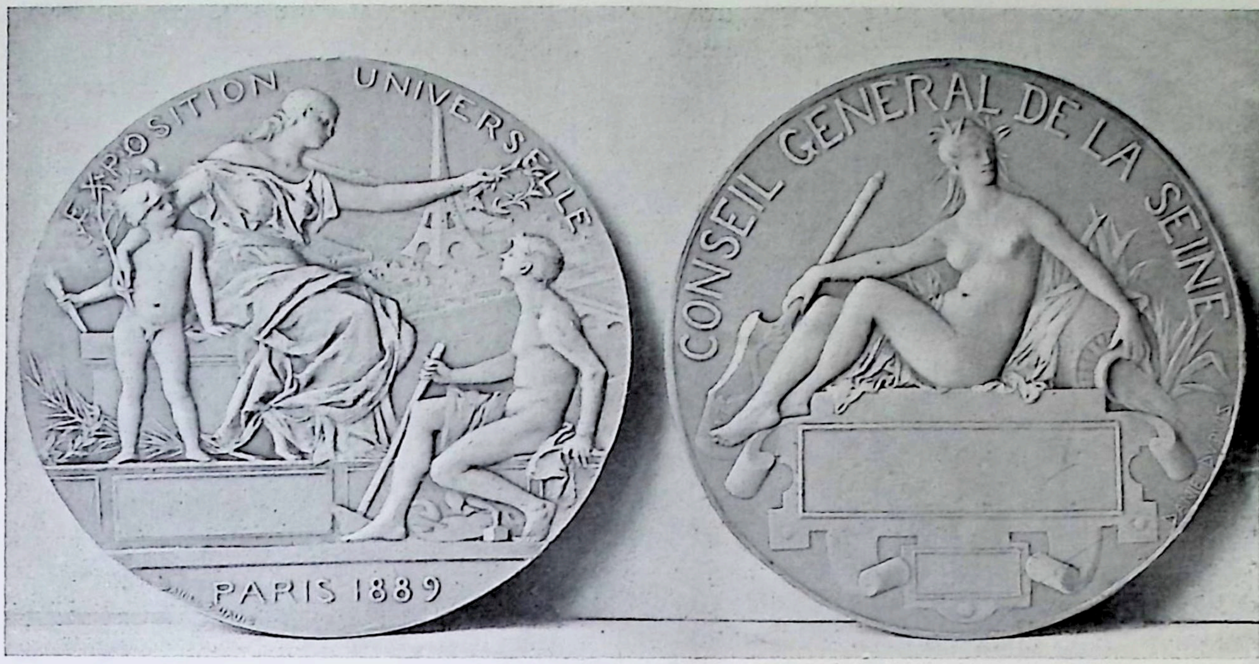
les dehors aimables et satisfaits des fonctionnaires qui ont réussi. La petite Thomas, jolie, riante, déjà femme; — de charmantes vieilles bourgeoises : Mme Châtelain, vive, droite et volontaire sous sa fanchon de dentelles, Mme Durier, myope et fatiguée, un sourire éteint au coin de la lèvre, la tempe encadrée d'une coque à l'ancienne mode; — le bâtonnier Durier, bouche parlante, alerte, spirituelle et close, œil en éveil; — le professeur Laboulbène plein de l'autorité et de la bonne humeur rehaussée d'ironie légère qui font le personnage classique du praticien et du *maître* : — ces portraits-là auront toujours de quoi plaire.

La mesure d'un esprit se prend dans le sens de sa nature. Les figures et les compositions symboliques de Dupuis, comme ses portraits, méritent de n'être pas définies seulement par ce qui leur manque. Il a des défaillances et des négligences, il laisse son dessin et ses projets s'alourdir et se brouiller dans de pauvres à-peu-près de composition, de forme et de geste. Son imagination amollie par le vague d'une rhétorique usée, se résigne volontiers aux répétitions nonchalantes d'une même figure dans des symboles de sens différents : la Renommée qui couronne le lauréat de Pensylvanie change d'accessoires et passe telle quelle dans le personnage de la Science sur la conque qu'Amphitrite entraîne au fond des mers; *La Sagesse et le Génie*, démarqués, émigrent comme un non-sens au revers du nouveau sou, la monnaie la plus populaire, celle où la platitude est le moins permise. Mais qu'on laisse ces accidents; qu'on adopte la convention du genre, qu'on ne voie dans les symboles que lieux communs décoratifs : avec sa facilité, son brillant et son abondance, Dupuis y trouve le cadre naturel de son imagination.

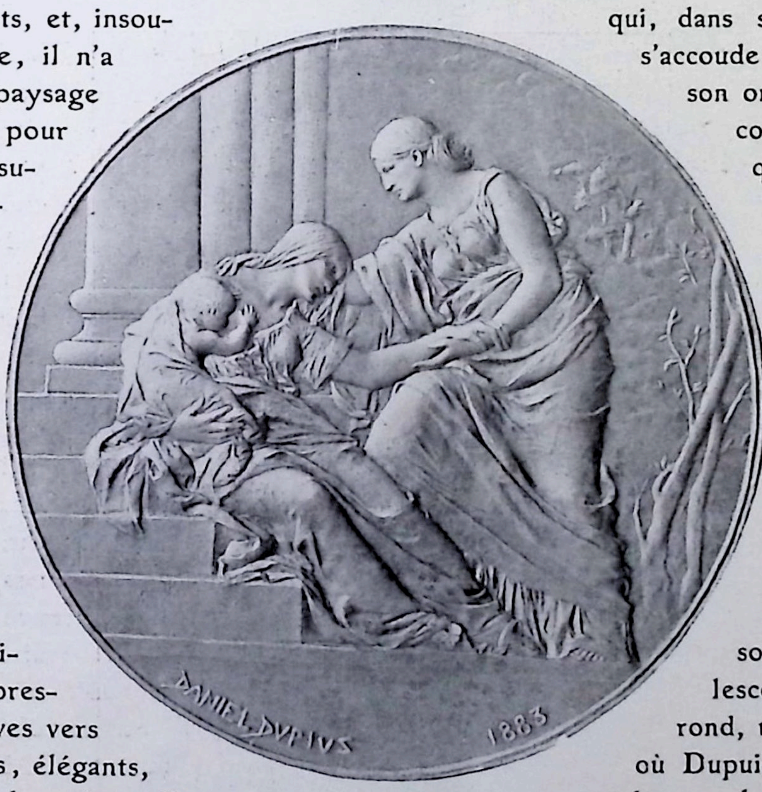
C'est un tempérament de décorateur. Il manie spontanément les belles lignes rompues et sinueuses des membres et du corps humain, du corps féminin surtout, comme une arabesque vivante. Il est habile à hancher les nymphes,



à asseoir la Paix ou la Gloire sur un degré ou sur un nuage, à leur glisser sous la main le support d'un cartel ou d'un génie, habile à



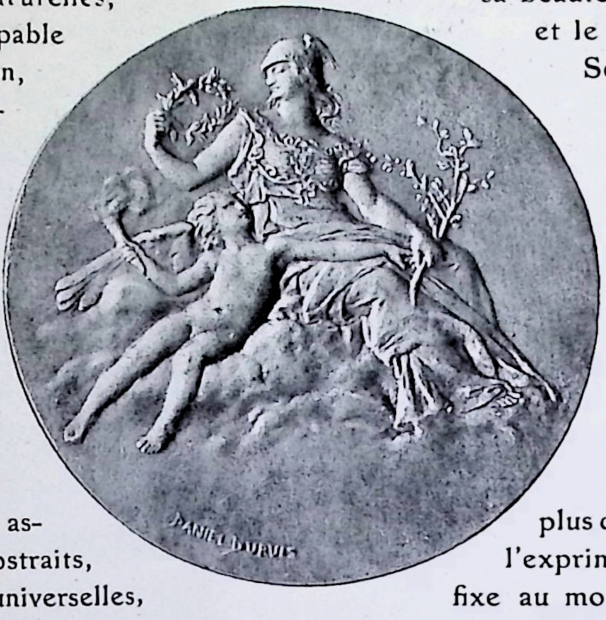
draper de plis minces et ondoyants, flottants au besoin, un peu lâches, appliqués sur les formes sans insistance. Il sait remplir un champ par un arrangement et un mobile équilibre de gestes et d'attributs, et, insoucieux de son cadre, il n'a qu'à solliciter son paysage et ses accessoires pour inscrire le même sujet dans le rectangle de la plaquette ou dans le cercle de la médaille. Par cette aisance de mise en page, par sa répugnance à la ligne droite, à la symétrie, à la concentration du sujet, par son inclination à tirer l'expression des idées graves vers les lieux communs, élégants, avec une pointe de grâce, il touche aux décorateurs du xviii° siècle. Ses génies, parents à la fois des Cupidons de Boucher et de Hallé, et des *bambini* et *amorini*, suivants des déesses allégoriques, porteurs de banderolles, musiciens, âmes légères d'une source, d'un paysage, esprits gourmands envolés en quadrille dans les vapeurs de la *Marmite*; ses rivières inclinées sur leur urne, la jeune Gironde parée de raisins qui, dans son bois de pins, s'accoude et regarde couler son onde; l'Amphitrite, couronnée de joncs, qui ouvre obligeamment la vague à l'Exploration sous-marine; l'Iris qui chevauche en amazone instable le surtout de table à roulettes figurant l'*Automobile*; même la jolie *Chloé à la vasque*, montrant son beau corps adolescent, nu, ferme et rond, un envoi de Rome où Dupuis avait rappelé en sculpteur les plus charmants modèles de l'art hellénistique; même enfin l'*Horticulture*, si ingénieusement modernisée par le geste familier et par l'élégance étoffée et bourgeoise des deux jardinières; ce sont autant de panneaux, de dessus



Médaille de l'Assistance Publique

de porte, ou bien encore de frontispices.

Dupuis se trouvait beaucoup moins à l'aise dans les grandes idées naturelles, humaines, sociales; incapable de la clarté de conception, de la vigueur de perfection, de la hauteur de pensée et de poésie d'un Chaplain ou d'un Roty, il a cependant touché, du moins avec distinction, des sujets plus amples que ceux où la grâce et l'agrément suffisent à tout. Comme Bottée, il était destiné à certains sujets assez généraux et assez abstraits, telles les Expositions universelles, dont le caractère d'ensemble s'exprime bien par une éloquence un peu vague, mais élégante et soutenue, et il les a traités dans un mouvement oratoire moins grandiloquent et plus libre des souvenirs du siècle de Louis XIV. Il avait commencé par s'inspirer des figures graves et vigoureuses de Chaplain, de Degeorge, de Chapu, dans la médaille de la *Chambre des Députés*, dans le beau jeton du *Conseil de Surveillence de l'Assistance publique*, où la bonne et douce Charité se penche vers une mère malade, assise, la tête penchée, les yeux dolents et détournés, sur un degré où s'allongent ses jambes lasses. Et de ces souvenirs, mêlés à ceux du XVIIIe siècle et relevés d'un goût pour les *Naïade* de Jean Goujon ou la *Diane* de Cellini, s'est formée cette figure au port souple, à la grâce longue et robuste, dont le bras est étendu, comme l'*Industrie à l'Exposition de 1889*, et qui symbolise, de sa beauté nue, le charme tranquille et le cours égal et plein de la Seine. Agrandi, son profil franco-grec a donné une *République* un peu froide, très différente de la Jeanne d'Arc laïque de Chaplain, ardente et concentrée, mais noble, avenante, neuve et (le mot revient toujours avec Dupuis), décorative.



La Sagesse et le Génie

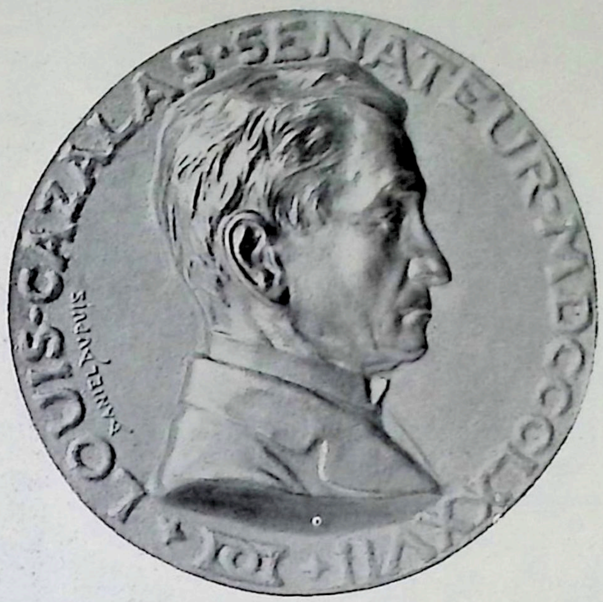
Tout artiste, même le plus désintéressé de son temps, l'exprime en quelque mesure, en fixe au moins un trait, une nuance conforme à son propre esprit.

Dupuis n'a pas été de ces créateurs de nouveaux symboles humains et de nouvelles figures idéales qui ont fait de la médaille une des plus belles, des plus vives, et des plus profondes expressions de leur patrie et de leur siècle. Mais si, pour traduire des idées qui ne changent pas ou des idées neuves, des sujets amples et graves et des sujets familiers, il revenait à une tradition nationale des lieux communs décoratifs, il les reprenait ces lieux communs, avec des types et des airs de tête, avec une nuance composite d'agrément, de grâce, d'éloquence facile et aimable ou de gravité élégante et tempérée qui tout ensemble sont à lui, et sentent leur temps, qui fixent un des traits, un des aspects éphémères qu'une génération donne au décor,


Menu du dîner de la "Marmite", plaquette fondue



P.-C. JULES JANSSEN, DE L'ACADÉMIE DES SCIENCES.



LOUIS CAZALAS, SÉNATEUR.

à l'élégance des formes, à l'idée moyenne de la beauté. Cela suffit à faire durer un nom, attaché d'ailleurs à une de ces galeries de portraits bourgeois dont l'intérêt historique et humain s'accroît avec le temps.

Fr. Monod.

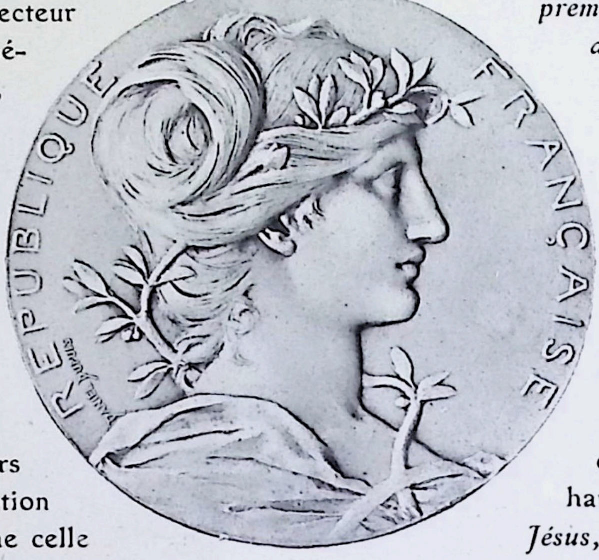
Note. — On peut étudier l'œuvre gravé de Daniel Dupuis au Musée du Luxembourg, qui comprend un choix d'une soixantaine de ses meilleures médailles ou plaquettes, de même qu'un certain nombre de dessins préparatoires de ses travaux. Le musée des Beaux-Arts de Hambourg (la Kunsthalle) possède également un choix important de plaquettes et de dessins de cet artiste. Mais c'est à Blois que se trouve réuni son œuvre complet, par les soins mêmes de Dupuis, qui s'était attaché à l'organisation de cette collection, offerte généreusement à sa ville natale, comme s'il préméditait déjà cette fin tragique que rien ne faisait prévoir ni dans son caractère ni dans sa vie. Le catalogue de son œuvre a été dressé et publié, en 1898, par M. Fernand Mazerolle : *J.-B. Daniel Dupuis, Biographie et Catalogue de son œuvre*. Paris, Raymond Serrure, 1898; tirage à part de la *Gazette numismatique française*. Ce catalogue indique à cette date, qui précède d'un an celle de sa mort, 336 numéros, non compris ceux qui forment les revers de certaines pièces. Sur ces sujets, il faut compter 60 médailles frappées et plus de deux cents portraits, portraits d'amis pour la plupart, car c'était une série que Dupuis mettait la plus aimable coquetterie à étendre chaque jour. Parmi ses portraits, il faut signaler, avec le sien propre, celui de sa mère, de son frère, de Jules Grévy, Garnier-Pagès, Lacordaire, le cardinal Bonnechose, Floquet, Beauquier, Doumer, de Cavelier, son maître, d'Eugène Guillaume, A. Thomas, E. Hébert. Et



L'HORTICULTURE, PLAQUETTE FONDUE.

Barrias, Chapu, A. Mercié, A. Morot, Tasset, Joseph Blanc, O. Merson, les compositeurs Maréchal et Salvayre; Bayet, aujourd'hui directeur de l'Enseignement supérieur; le Dr Laboulbène, etc., etc.

Comme sujets, ses médailles les plus célèbres sont celles de l'*Expédition du Talisman*; celle de l'*Assistance publique*; la médaille commémorative de l'*Exposition de 1889* dont il y a eu plusieurs variantes avant l'adoption du type définitif, comme celle de la *Ville de Paris* pour l'Exposition Universelle de 1878; la médaille du *Conseil d'arrondissement de la Seine*, qui forme le revers de la République de Chaplain; une médaille de récompense pour la *Société des Artistes français*; le *Centenaire de la Révolution française*; la médaille du *Conseil municipal de Paris*, formant également revers avec la République de Chaplain; le *Conseil général de la Gironde*; la *Pose de la première pierre du Pont Alexandre III*; l'*Automobile-Club de France*; la *Ligue française de l'Enseignement*, etc., etc.



MÉDAILLE COMMÉMORATIVE DE L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1889 (FACE)

Ses principaux ouvrages de sculpture sont : *Samson brisant ses liens*, statue plâtre, salon de 1870; *Chloé à la fontaine*, salon de 1874, bas-relief ayant servi à la plaquette mentionnée plus haut; la *Vierge et l'Enfant Jésus*, bas-relief plâtre, salon de 1877; *Berceuse*, statue plâtre, salon de 1879; le *Départ pour Cythère*, statue plâtre, salon de 1878; comme peinture, avec un certain nombre de portraits, une *Bacchante*, exposée au Salon de 1877. Chevalier de la Légion d'honneur, depuis 1881, Daniel Dupuis avait été promu officier en 1898.



SECRÉTARIAT GÉNÉRAL DES DROITES

Jardins d'Espagne

L'Espagne est le pays des beaux jardins frais, où l'eau ruisselle des sierras neigeuses, sous une température africaine. C'est qu'ils sont l'œuvre des Arabes, auxquels les sables brûlants du désert avaient appris la valeur de l'eau, des ombrages et des fruits, et qui ont voulu se procurer, par avance, sur cette terre, le Paradis de Mahomet, où les Justes, selon les sourates du Coran, séjourneront « parmi des lotus sans épines et des bananiers chargés de fruits du sommet jusqu'au bas, sous des ombrages qui s'étendront au loin, près d'une eau courante, au milieu de fruits en abondance, que personne ne coupera, dont personne n'interdira l'approche; et ils reposeront sur des lits élevés...; sous leurs pieds couleront des rivières dans le jardin des délices... On fera circuler à la ronde la coupe remplie d'une eau limpide, délices pour ceux qui la boiront. Elle n'offusquera point leur raison et ne les enivrera pas. Ils auront des houris, courtes de regard, aux grands yeux noirs, semblables par leur teint... à l'hyacinthe et au corail. »

De ce désir de fraîcheur et d'ombre sont nés, entre autres, les jardins de l'Alhambra et du Généralife, à Grenade, que les poètes appelaient la *Damas de l'Andalousie*, et que contempler dans toute sa splendeur était considéré par un vieux proverbe comme un bienfait de Dieu. Les deux palais datent du XIIIe siècle, et ont été bâtis sur deux sommets parallèles de la Sierra del Sol, séparés par un ravin profond. Presque chacune de leurs cours, ou *patio*, contient un jardin intérieur; tout autour, sur des colonnettes, se recourbent de légères arcades, où des versets du Coran inscrivent l'élégance décorative de leurs lettres; des haies d'arbustes bien taillés : lauriers roses, grenadiers, orangers, cyprès, cernent la cour de leurs lignes noires, encadrant un *estanque*, ou pièce d'eau carrée ou triangulaire, ou encore un dallage de marbre, traversé de rigoles, qu'alimentent une fontaine centrale, et des jets d'eau ménagés aux extrémités, et dont les gerbes retombent en des bassins ronds.

Ainsi, à l'Alhambra, le *Patio de los Arrayanes*, ou cour des Myrtes, l'*Alberca*, ou réservoir, le *Mezouar*, ou bain des femmes, et le *Jardin de Linàaraja*, appelé de cette façon à cause de la jeune abencerage, dame de pensées du More Gazul, et qui dut épouser, malgré elle, Nasr, frère de Youssouf, roi de Grenade, et la *Taza de los Leones*, dont les douze monstres et un champignon lancent de véritables trombes d'eau. Ainsi le Généralife, non loin, les jardins du couvent San Domingo, ceux de l'Alcazar de Séville et du palais de la Galiana, près de Tolède, dans la Vega. Le plan en est original, approprié au pays, très supérieur, à tous égards, à celui des jardins classiques du XVIIe siècle, comme ceux d'Aranjuez, sur le Tage, près de Tolède, encore que le temps, ce grand architecte, patinant, estompant, effritant, ici encore ait fait son œuvre d'artiste.

Le romantisme s'enthousiasma pour ces merveilles. Châteaubriand écrivit le *Dernier des*



[illegible] de V. Hugo con-[illegible] strophes à la gloire de Grenade :

> L'Alhambra ! l'Alhambra ! palais que les Génies
> Ont doré comme un rêve et rempli d'harmonies,
> Forteresse aux créneaux festonnés et croulants,
> Où l'on entend la nuit de magiques syllabes,
> Quand la lune, à travers les mille arceaux arabes,
> Sème les murs de trèfles blancs !

Enfin, Théophile Gautier, dans *Tra los Montes*, laisse déborder son admiration à pleines [illegible] vives et colorées.

Par surcroît de bonne fortune, ces jardins ont, depuis peu, inspiré un artiste espagnol, M. Santiago Rusiñol, qui en envoie aux expositions de la Société nationale des Beaux-Arts des images pleines de poésie, et qui vient de leur consacrer un magnifique volume : *Jardins d'Espagne*, imprimé à Barcelone, en 1903. Il contient une préface de l'auteur, des poésies, et une série de quarante gravures qui permettent de fixer, sans affronter l'écueil des trains



S. RUSIÑOL — "Ells Xipres vells" (Granada)

espagnols, un exquis voyage parmi des ombrages, dans les *patio* entourés de lauriers-roses, le long des *estanque* que glace l'eau de neige, alors que le soleil flambe blanc dans les rues de



S. RUSIÑOL — "Reco Floril" (Mallorca)

Paris, brûle les arbres des promenades, et raréfie les provisions des réservoirs.

Une des plus poétiques planches de M. Rusiñol est *Granada al Vespre* : la lune vient de se lever au-dessus de la sierra prochaine, et le crépuscule violacé enveloppe les choses : des maisons blanches sur les flancs de la colline, des cyprès, un jet d'eau qui s'aiguise dans la nuit, des bordures bien taillées, dans le silence et l'apaisement, consécutifs d'une chaude journée.

Grenade a toujours été, d'ailleurs, une excellente inspiratrice de cet artiste, soit qu'il montre dans *Arquitectura verda*, une allée de buis et de cyprès taillés en colonnes et en arcades sur des jets d'eau minuscules, et accotés d'un fouillis de verdures, sur lesquelles le soleil plaque des éclats bleuâtres, ou le dôme d'un vert sombre entouré de roses, de lauriers et de myrtes, qui couronne la *Font de l'odalisca*, et toutes ces *Glorietas*, dont les Espagnols paraissent avoir été si amoureux : qu'on imagine des coupoles de verdures, qu'on aurait ajourées entre les croisées d'ogives, et qui se dressent aux carrefours des allées, par-dessus les étendues de buis coupés ras à un mètre du sol. Ainsi la *Glorieta de la Bailarina*, rappelant le souvenir d'une danseuse, et la *Glorieta dels Enamourats*, près d'un bassin, dont les bords supportent des pots d'arbustes arrondis, et sous les charmilles de laquelle le peintre a eu le tort de figurer un couple d'amoureux, dont le costume moderne ne concorde point avec l'ambiance. C'est une faute de goût qu'il lui est arrivé plusieurs fois de commettre au cours de son œuvre; non point qu'on entende proscrire la société contemporaine de ces représentations d'œuvres anciennes, qui ont été faites pour encadrer d'autres civilisations; les peintres actuels de Versailles ont montré, en effet, tout



S. RUSIÑOL "*Jardi cap al tart*" (*Granada*)

le parti artistique qu'on pouvait tirer de ces éléments, en apparence disparates. Mais, pour les relier entre eux, il faut une mesure que M. Rusiñol est qualifié pour acquérir quand il le voudra. Il semble, d'ailleurs, qu'il n'ait tenté ici qu'un timide essai, puisque la plupart de ses œuvres ne sont habitées que par la seule nature.

Il faut signaler encore le *Pati de l'Alberca*, à l'Alhambra, avec un curieux effet de soleil couchant, dont la lumière vermillon, qui embrase la pièce d'eau, s'oppose en un contraste chatoyant avec le marbre violacé des marbres, et le vert de chrome des bordures, cependant qu'au fond de l'arcade principale deux baies géminées s'ouvrent sur une cour turquoise, en une riche harmonie qui paraîtrait impossible sur une simple description; le *Passeig de Pampols*, allée de ceps de vignes, qui se contournent autour de pieds-droits de verdure, et s'arrondissent au-dessus du promeneur; *Ells Xipres vells*, montrant des cyprès séculaires au tronc grêle et au feuillage touffu, à travers lesquels les couchants de soleil doivent être splendides; dans *Jardi cap al tart* le même effet de crépuscule mauve que dans la première planche, mais baignant, cette fois, une gloriette, et, dans des carrés, bordés de buis taillés, des arbustes vigoureux, dont la pousse libre contraste avec la régularité de leurs entours. C'est, enfin, le *Pati de la Sultana*, moins simple que les précédents, et d'une composition strictement arabe, avec sa fontaine à vasque au centre, dans un rectangle de verdure, entouré d'eau vive, qui reflète le marbre et les arbustes des bords, le mur blanc, et par-dessus, les massifs d'arbres donnant l'impression d'une région très boisée; et *El canal del Generalife*, longue pièce d'eau, bordée de murs bas, et qui est la vue la plus connue du Généralife.

Les Jardins de Majorque (Mallorca) ont un tout autre caractère. On ne trouve plus ici ces cours, bassins, arbustes et gloriettes, taillés comme faisaient les *topiarii* romains. En général, la nature y pousse en toute liberté, et il n'y a plus ici la sierra neigeuse, fournissant d'autant plus d'eau fraîche que la température est plus chaude; enfin, ces jardins s'étagent parfois le long d'escaliers aux nombreuses marches, coupées de paliers, sous les grands arbres.

Et ce sont des allées de cyprès gigantesques, aigus comme des flèches d'églises, accotées de leurs clochetons (*El Darier Jardi*); des monceaux de roses s'épanouissant dans un fouillis de verdures, où le chemin à peine se dessine (*Caminal de Rosas)*; le *Jardi del Pirata*, étageant ses terrasses verdoyantes devant la mer bleue; la floraison blanche et rose du printemps sur les collines *(Primaveral)*; une allée de fleurs conduisant à la maison blanche, qu'elle parfume (*Reco florit*); et ce *Jardi senyorial*, où des paons montent un escalier monumental, accompagné de statuettes, et qui conduit à une statue toute petite sous son immense abri de feuillages, le tout constituant un ensemble admirable, d'un effet très décoratif, comparable à celui qu'avait obtenu la Renaissance italienne avec le *Teatro* et le *Leccio* de ses villas.

Tout fanatique qu'il soit de Grenade et de Majorque, M. Rusiñol a tenu cependant à jeter un coup d'œil sur les autres jardins d'Espagne. C'est ainsi qu'il fait visiter *Ayguas Somortes*, de la Granja ; à Aranjuez, la *Glorieta*, copiée sur le petit Temple de l'Amour de Trianon, et un *Caminal de Rosers* à bordures plates, destinées à faire mieux valoir une immense et trapue gloriette de verdure; une vieille carrière romaine (*Pedrera romana)*, à Tarragone, envahie par les ronces et les arbustes, et enfin le *Passeig mystic*, de Montserrat, dont une femme noire, assise au premier plan, toute fine et jolie qu'elle soit, diminue l'intensité d'impression; c'est qu'elle est comme extérieure, si menue, à ce site, où les cyprès s'efforcent de percer le ciel aussi haut que les roches voisines.

Un critique du dernier Salon disait que les tableaux de M. Rusiñol, qui « se confond avec l'auteur dramatique si justement célèbre en Espagne, ont le charme de la peinture faite avec joie et tendresse. » Et c'est bien caractériser cette œuvre, adéquate à un tempérament d'artiste, et à la nature d'un pays.

Georges Riat.

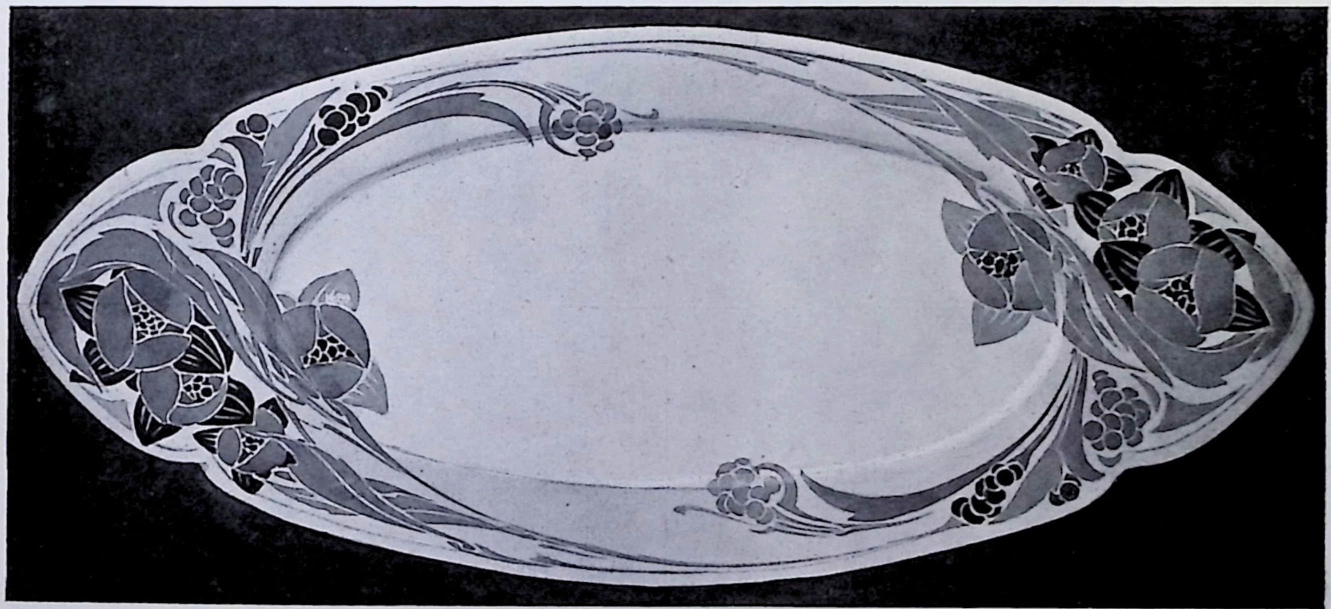
A propos des Expositions des Écoles d'Art décoratif

La fin du mois de juillet revoit, chaque année, les distributions des prix des écoles diverses. Les écoles d'art décoratif y joignent des expositions des travaux privés de leurs élèves. Et ce sont ces expositions qui nous suggèrent ici quelques réflexions sur l'enseignement de cet art décoratif, si décrié lorsqu'il tend à se moderniser, et qui, pourtant, se mêle si intimement à notre vie de chaque jour.

Nous devons avouer que l'évolution artistique qui s'était si bien annoncée ces dernières années, et qui commençait à produire des œuvres si intéressantes, ne semble plus intéresser aussi vivement le public; et qu'ayant à choisir entre une exposition d'art et une exposition d'automobiles, celui-ci n'hésite pas, ne pense même pas à hésiter : il court à l'automobile. De là à préférer acquérir une vingt chevaux plutôt qu'une œuvre d'art, il n'y a qu'un pas, et le plus souvent, le pas est fait avec enthousiasme.

Donc, plus que jamais nous avons à lutter avec l'indifférence du public, et pour notre malheur, l'acheteur fait partie de ce public même.

Or, que faisons-nous pour vaincre en cette lutte? Créons-nous entre artistes ou avec les fabricants une fabrication pratique et rationnelle? Organisons-nous des expositions vraiment artistiques et intéressantes? Non pas. A vrai dire, nous ne faisons rien. Au lieu de se réunir en groupes sympathiques et de fabriquer ; au lieu de créer des ateliers artistiques



H. COLLET (ÉCOLE DES ARTS DÉCORATIFS) *Plat*

ainsi que cela existe en Allemagne, en Autriche, les artistes continuent à lutter isolément et, semble-t-il, sans grand espoir de vaincre.

En grande partie, la cause de nos déboires vient de notre esprit d'indépendance; cela n'empêche pas du reste la plupart d'entre nous d'y tenir, à cette indépendance, plus qu'à tout, plus qu'à la réussite de nos efforts, semble-t-il.

Mais une autre cause ne vient-elle pas aussi rendre stérile ce mouvement si bien commencé et qui menace de tourner court, si l'on n'y prend garde. Et cette cause n'est-elle autre chose que l'enseignement même de l'art décoratif, tel qu'on le donne chez nous, enseignement qui reste théorique, alors que la pratique y devrait tenir un si grand rôle.

Que sait un élève sortant de l'École des Arts décoratifs? Rien, à proprement parler. Rien du métier qu'il aura à exercer, rien de sa technique pratique. Tout lui est à apprendre et souvent il ne l'apprend pas. Il se borne à demeurer dessinateur, et fera des dessins que devront remanier les industriels pour les utiliser. Et cela explique la réponse que font, à l'artiste curieux de technique et cherchant à s'instruire, certains de ces industriels : « Faites-nous un beau dessin, nous nous chargeons de le rendre exécutable. » Certainement ils le rendront exécutable, le beau dessin, mais à quel prix pour ce dernier! Et malgré leur bonne volonté, que deviendra-t-il, le malheureux, torturé par ces transformations techniques auxquelles il n'était pas destiné!



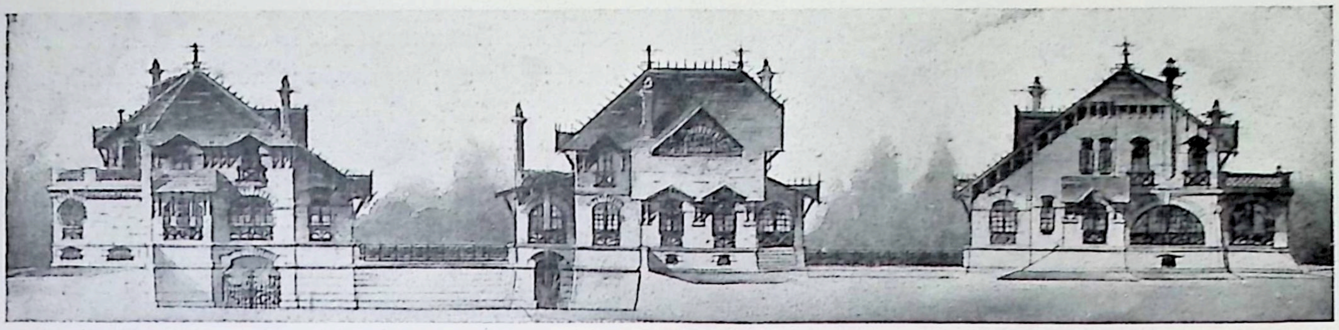
G. MICHEL (ÉCOLE DES ARTS DÉCORATIFS) *Ecran*



DUVILLIERS (ÉCOLE DES ARTS DÉCORATIFS) *Ecran*

Cette conception de l'art ornemental est d'une fausseté absolue. Un des grands principes de l'art décoratif est de faire découler l'interprétation, qui doit transformer la forme naturelle en forme ornementale, des exigences techniques de la matière même. Or, ces exigences doivent guider sévèrement l'artiste, non seulement dans son interprétation, mais encore dans sa composition. Et une œuvre conçue et réalisée ainsi que nous le disions plus haut par deux individualités distinctes, l'artiste et le technicien, ne peut que par un hasard aussi heureux que rare être réussie. C'est un non sens absolu.

En un mot, ce sont des artisans, d'une haute culture artistique, cependant, que devraient former les Écoles d'Art décoratif, et non de



GENAILLE (ÉCOLE DES ARTS DÉCOROTIFS) *Projet de maison pcur un chauffeur (Façades)*

prétendus artistes. Car ceux-ci n'ont, d'un côté, aucune idée suffisante des connaissances pratiques, qu'ils devraient posséder comme artisans, et, d'un autre côté, ils manquent de la culture esthétique, de la connaissance approfondie des arts du dessin et du modelage que doit posséder l'artiste. C'est donc un être hybride et incomplet qui a été formé, un inutile. Nous ne le voyons que trop, du reste, dans les expositions aussi bien que dans la production ornementale de chaque jour.

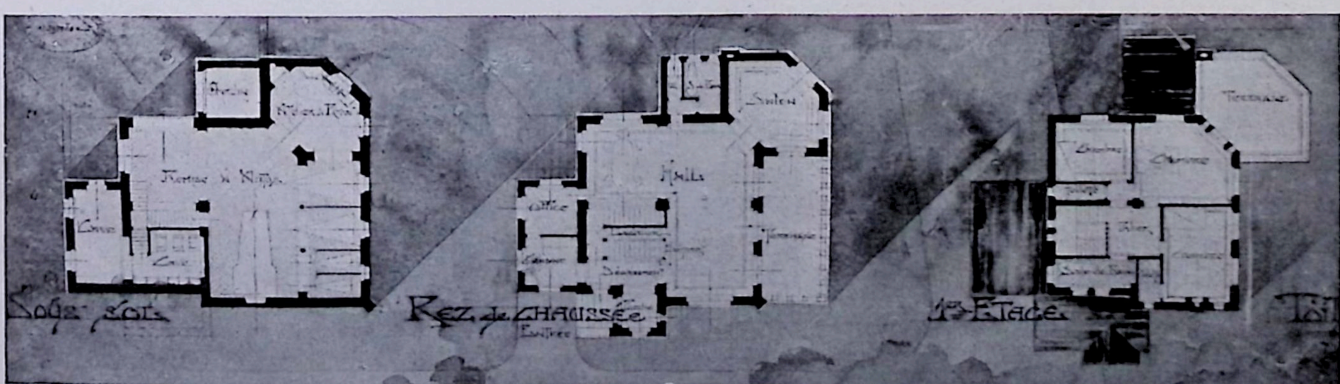
Ceci constaté, quel remède peut-on espérer pouvoir apporter à cet état de choses? On ne peut songer exercer une influence sur les artistes formés. Ils veulent garder leur liberté et leur individualité, et nous ne nous sentons pas la force de les en blâmer. Mais cette influence, par contre, on peut l'exercer sur les individualités en formation, sur les élèves des écoles artistiques. Pour être moins immédiat, le résultat n'en serait peut-être que plus sensible. Et le moyen est tout indiqué par la création, à côté des ateliers théoriques, d'ateliers pratiques d'art décoratif, où les élèves pourraient étudier complètement la technique des métiers d'art choisis par eux.

Ce ne serait pas chose nouvelle, et l'expérience déjà tentée à l'étranger a donné des résultats assez satisfaisants pour qu'on suive un pareil exemple. Du reste, au point de vue purement économique, ne serait-il pas plus logique de former dans cette école de l'Etat, des producteurs, propres au travail dès la sortie de l'école, plutôt que des amateurs forcés d'apprendre ensuite, durement, souvent, le métier d'art qu'ils désirent exercer?

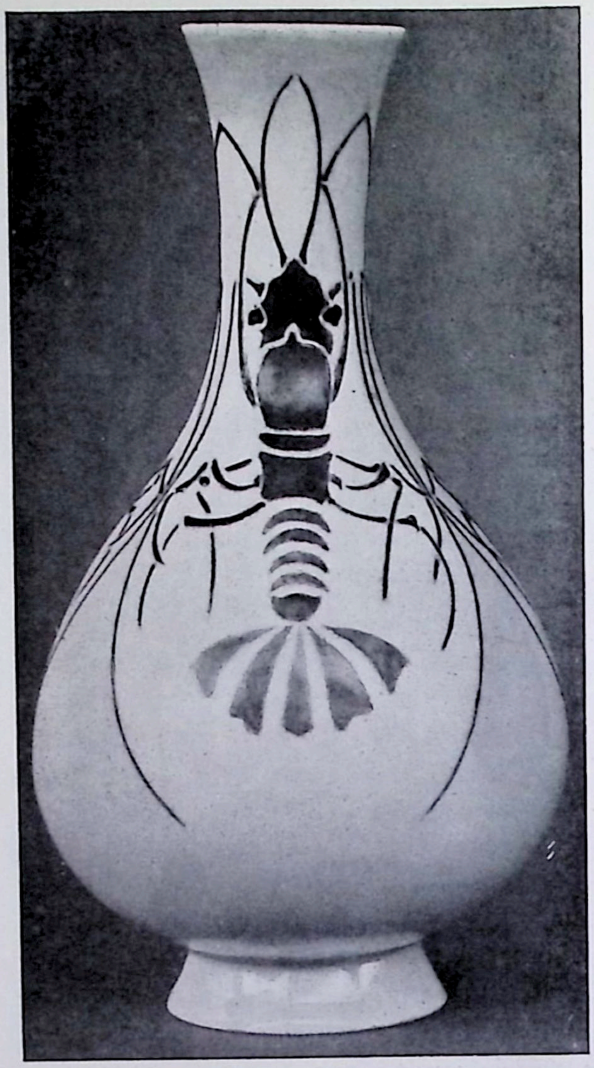
J'ai déjà parlé autrefois dans cette Revue de l'enseignement de l'art décoratif à la Kunstgewerbe Schule de Vienne.

J'ai déjà dit combien logique était cet enseignement, et combien pratique aussi. Le but que doit se proposer une école d'art ornemental ne doit-il pas être de former des artisans complets, maîtres de leur technique et de leur art. Et ne serait-il pas préférable, au lieu de l'essaim de vagues dessinateurs qui chaque année prend son vol loin de l'Ecole, de voir celle-ci produire de bons ciseleurs, d'excellents sculpteurs sur pierre ou sur bois, des céramistes entendus, des émailleurs, des tapissiers, des peintres ornemanistes, capables de concevoir une belle œuvre et de l'exécuter?

On me dira sans doute que des Ecoles Professionnelles existent, où cet enseignement



GENAILLE (ÉCOLE DES ARTS DÉCORATIFS) *Projet de maison pour un chauffeur (Plans)*

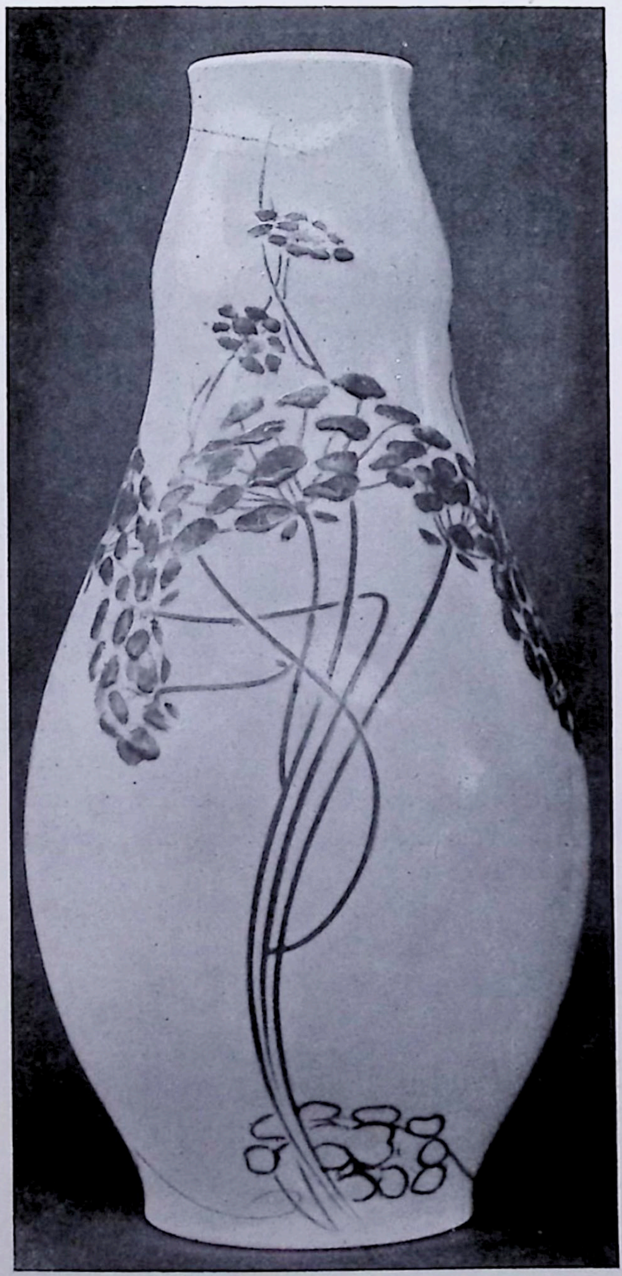


SAVREUX (ÉCOLE DE SÈVRES)

technique est donné. Mais cet enseignement y semble presque généralement pitoyable, à en juger tout au moins, d'après les expositions des travaux des élèves, et le niveau artistique fort peu élevé de leur productions. Que ces écoles subsistent, améliorées, si l'on veut. Mais au moins, qu'une école supérieure demeure ou soit créée ; ce pourrait être l'Ecole Nationale des Arts Décoratifs remaniée, transformée et complétée. Ce serait elle qui, à l'avant-garde, formerait les lutteurs et les producteurs de demain. Son rôle pourrait et devrait être considérable sur l'art ornemental proprement dit, et sur son évolution pratique et rationnelle. Tient-elle cet emploi maintenant? Il est permis d'en douter.

Dans cette école, des élèves recevraient une éducation artistique solide. Puis, après un an ou deux d'études générales, on leur demanderait, tout en continuant leurs études artistiques, de se spécialiser dans telle industrie d'art de leur choix. Ils en apprendraient alors la technique, menant de front leurs études pratiques et théoriques.

Peut-être, de ce fait, leur séjour serait-il plus long à l'école qu'il ne l'est aujourd'hui. Mais au moins seraient-ils à leur sortie, propres à une production artistique, ce dont ils sont absolument incapables aujourd'hui. On verrait plus rarement alors les jeunes artistes errer d'éditeur en éditeur, proposant à prix réduits des dessins dont certains dénotent chez leurs auteurs des connaissances, un savoir qui pourraient, si les études des étudiants avaient



SAVREUX (ÉCOLE DE SÈVRES)

été dirigées vers un but pratique, porter des fruits excellents.

Que pourraient-être les études dans une école ainsi réorganisée ? Nous pouvons le voir rapidement, et les programmes viennois nous aideront à dresser les nôtres.

Ne seraient admis à l'école que les élèves faisant preuve déjà d'une suffisante éducation artistique. Nous sommes ici dans une école supérieure, en quelque sorte, et au besoin, une école préparatoire pourrait être créée.

Les élèves, durant tout leur séjour à l'école, seraient tenus de mener de front l'étude du dessin, du modelage et de l'architecture. Ceci est trop négligé d'ordinaire. Et nous voyons trop de dessinateurs incapables de concevoir un volume et une ordonnance architecturale. Cela leur donnerait aussi ce souci de construction, de logique, qui fait trop souvent défaut dans leurs travaux. Il va sans dire que cependant l'élève se spécialiserait dans l'étude d'un de ces trois arts, suivant le but qu'il se propose, sans délaisser les autres, cependant, et y acquérir de solides connaissances.

Les cours habituels d'anatomie, de perspective, d'histoire de l'art et des styles, etc., seraient maintenus, et on y pourrait joindre un cours de botanique ornementale. Un cours de chimie appliquée aux arts décoratifs ne pourrait qu'être très utile; les teintures, les émaux, les matières premières et leurs transformations chimiques y seraient étudiés pratiquement.



MILLOT (ÉCOLE DE SÈVRES)

Que d'années de recherches coûteuses et laborieuses pourraient ainsi être épargnées aux artistes trop étrangers le plus souvent aux sciences chimiques dont ils ont tant à attendre cependant.

Après un ou deux ans de séjour à l'école et après y avoir acquis de solides connaissances en composition, les élèves seraient appelés à se spécialiser, et tout en continuant leurs études artistiques le matin, par exemple, de consacrer leur après-midi à des études techniques et pratiques dans des ateliers spéciaux.

Des praticiens à la science éprouvée y seraient professeurs, et l'outillage nécessaire y serait mis à la disposition des élèves. Ce seraient de véritables ateliers de production, et les maîtres n'y auraient à se préoccuper que d'enseignement technique, l'enseignement artistique demeurant confié aux professeurs de composition.

C'est ainsi que des ateliers de repoussé et de ciselure, de sculpture sur pierre et sur bois, d'émaillage, de bijouterie pourraient être créés. D'autres, d'ameublement, de broderies et de dentelles, de vitraux, de ferronnerie, de reliure, de mosaïque, d'impressions artistiques, de

céramique, etc., complèteraient cet enseignement.

Quelle différence entre notre dessinateur actuel et l'artiste ainsi armé pour la production! Que de déboires lui seraient évités! Que de peines, que de luttes, que de découragements aussi, pour le plus grand profit de l'art ornemental! Il prendrait ainsi l'habitude de composer pour la matière choisie. Il aurait le souci de faire rendre au bois ce qu'il peut rendre, et non ce que l'on peut attendre du fer forgé ou du bronze. En un mot, il composerait logiquement, et non au hasard, comme trop souvent.



MILLOT (ÉCOLE DE SÈVRES)

L'élève sortant actuellement de l'école est bien hors d'état de gagner sa vie, la plupart du temps. Le nôtre au moins, grâce à ses connaissances techniques et pratiques, pourrait utiliser rapidement ses connaissances artistiques et se subvenir à soi-même.

On doit souhaiter vivement, aussi bien au point de vue artistique qu'au point de vue économique, la réforme de l'enseignement de l'art décoratif, et son orientation vers la pratique. C'est un des meilleurs moyens d'action, c'est celui qui ferait progresser le plus vite et dans la meilleure voie notre art ornemental. On oublie trop, semble-t-il, combien celui-ci est étroitement lié à la prospérité industrielle d'un pays. Combien d'industries dépendent et sont tributaires de l'art ornemental! La céramique et les tissus, l'ameublement et les papiers peints, la bijouterie et l'orfèvrerie, bien d'autres, et des plus importantes. Et dans cette lutte de chaque jour, l'étranger n'est-il pas bien près de nous distancer?

Les illustrations qui accompagnent cet article nous montrent quelques spécimens des travaux d'élèves de l'École des Arts Décoratifs ainsi que de l'Ecole de la Manufacture de Sèvres.

Parlons d'abord de l'École des Arts Décoratifs.

Dans son exposition, ce qui manque, avant tout, c'est une personnalité ou mieux, de la personnalité chez les élèves. Changez les noms au bas des dessins, nul ne s'en apercevra. Tout découle d'une même formule, semble-t-il, et les élèves sont de bons élèves, sans plus. On n'y trouve pas un tempérament d'artiste.

Les études de fleurs y semblent molles, sans grand caractère, et y manquent d'esprit d'analyse. Elles y sont plus pittoresques que documentaires, et n'indiquent pas chez leurs auteurs une suffisante connaissance de la plante et de sa constitution, en vue d'utilisations et de stylisations prochaines.

Les classes de compositions présentent ce caractère dont nous parlions plus haut, uniformité et manque de personnalité. Or, un des soucis d'un professeur d'art ornemental ne devrait-il pas être d'éveiller au besoin celle-ci chez ses élèves? De la développer si tôt qu'il la voit poindre? L'écueil est grand pour lui; car la tentation de faire partager sa manière à ses élèves est forte, et il est bien difficile d'y échapper. C'est pourquoi il faut que le professeur fasse preuve d'une grande indépendance dans ses idées esthétiques, et fasse bon marché



C. FOZZO (ÉCOLE DES ARTS DÉCORATIFS) *Tenture*

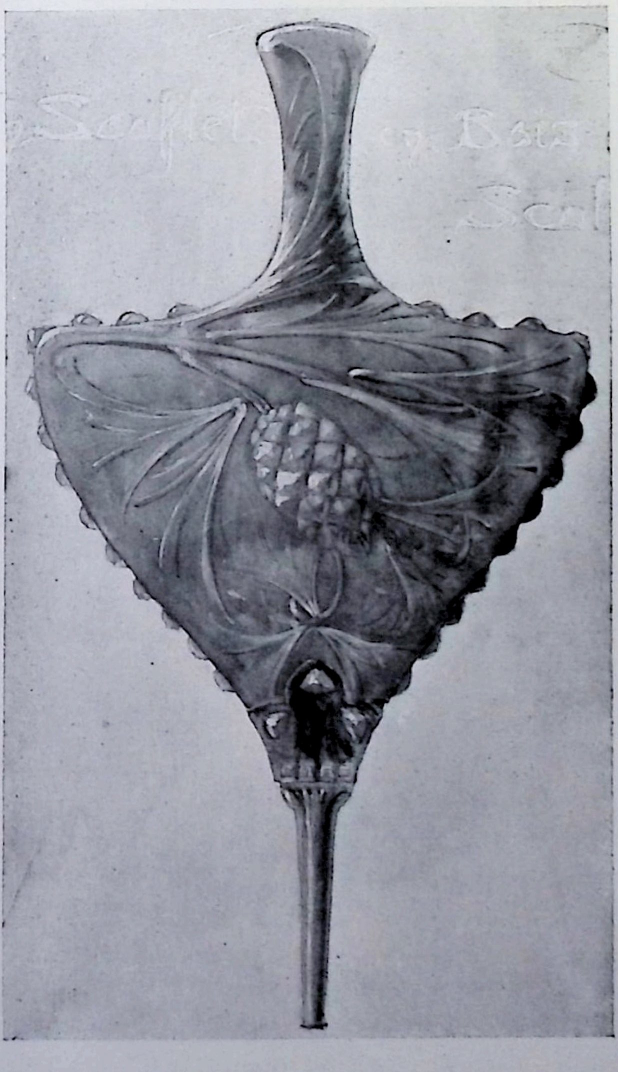
des écoles et des coteries. L'idée de l'art doit être son seul guide, guide qu'il est bien difficile de suivre parfois; surtout lorsque c'est sur un tempérament différent du vôtre que l'on doit agir d'une façon efficace.

La classe d'architecture est intéressante, et la modernité de certains programmes peut séduire. La maison pour un chauffeur, reproduite ici, en est un bon exemple, et voisinait avec un aérodrome avec garage pour ballons dirigeables. Si l'utilité de ce dernier projet peut paraître discutable, du moins est-il propre à éveiller l'imagination des élèves appelés à le développer. Mais n'est-il pas regrettable qu'ici, où il ne saurait être question d'architecture supérieure, semble-t-il, on ne s'occupe pas davantage de la maison en elle-même, de l'humble maison d'habitation à la ville aussi bien qu'à la campagne? Les programmes divers sur ce thème pourraient être cependant aussi utiles que séduisants, avec la recherche de caractère architectural propre aux divers matériaux de construction employés. Quand verrons-nous disparaître dans les constructions de chaque jour ce souci d'une ordonnance conventionnelle, qui nuit le plus souvent à l'agencement pratique, rationnel et confortable? Sans doute, les plans des villas anglaises peuvent passer pour moins académiques(?); mais combien il fait bon vivre dans ces maisons, où tout est combiné en vue de satisfaire les besoins de chaque jour, et de rendre l'habitation plaisante et confortable! Il serait bon qu'une école d'art pratique prenne une telle initiative.

La classe de sculpture, telle du moins qu'elle était représentée, ne semble pas fort intéressante, et est loin de nous montrer l'équivalent de ce que produisent les classes du professeur Gross à l'Ecole de Dresde. C'est peut-être là, du reste, que le principal effort de sculpture ornementale a été produit et nous avions pu en apprécier les résultats à l'exposition des arts de la plante à Leipzig. Il y aurait chez nous un sérieux effort à faire dans ce sens.

Du reste, la réorganisation et le développement de notre enseignement ornemental s'impose, et nous devons espérer que ce n'est pas trop tard que l'on s'en avisera.

L'Ecole de céramique de la Manufacture de Sèvres nous montrait des études diverses et sérieuses, mais peu de productions réalisées.



A. LEROY (ÉCOLE DES ARTS DÉCORATIFS) *Soufflet*

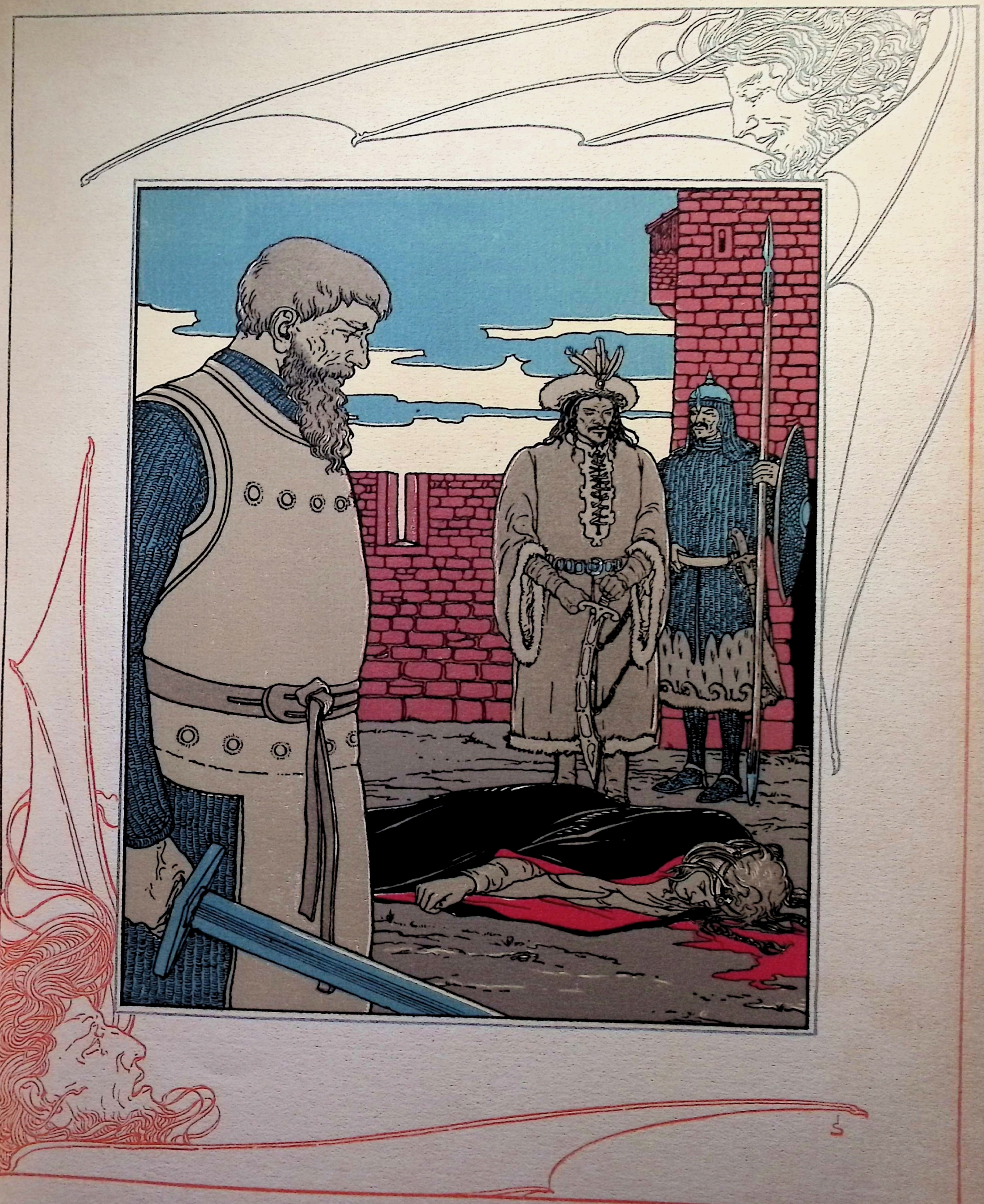
Les études de fleurs, plus encore qu'aux Arts Décoratifs, nous y semblent poussées beaucoup trop au pittoresque et paraissent peu propres à l'interprétation. Il serait bon que dans cette école, une formule décorative ne vienne pas empêcher les tentatives intéressantes et personnelles qui peuvent apporter de la diversité et de l'originalité dans la production.

Somme toute, ces expositions ne nous ont révélé aucun artiste véritable, aucun tempérament de décorateur. Espérons que nous serons plus heureux à l'avenir et que la transformation de l'enseignement y viendra aider puissamment. Cette réforme ne devrait pas se borner, du reste, à l'Ecole des Arts Décoratifs de Paris. En l'étendant à la province, peut-être y aurait-il là un moyen excellent de décentralisation artistique. Nous voyons en Allemagne combien cette décentralisation est profitable à l'art même, par la concurrence artistique, par l'émulation qu'elle provoque, par la diffusion plus grande des idées de décoration moderne qu'elle produit.

M. P.-Verneuil.



JEANDELLE (ÉCOLE DE SÈVRES)



J. SATTLER

LA MORT DE KRIEMHILT

Réduction d'une des planches des "Niebelunge"

JOSEPH SATTLER



J. SATTLER *Lettre inédite*

La plus riche imagination, gouvernée par le sens décoratif le plus sûr; une entente admirable de la composition, où l'idée est mise en relief dans sa plénitude par l'arabesque la plus caractéristique et par un dessin d'une concision savante et expressive : tel apparaît dans son ensemble l'art du dessinateur allemand Joseph Sattler. Peu d'artistes sont aussi bien doués pour régner dans le domaine où il s'est rapidement installé en maître : celui de l'illustration du livre ; peu y ont montré des qualités aussi personnelles. Et son originalité n'est si forte que parce qu'elle est issue logiquement de la sensibilité propre que lui ont constituée sa race et son milieu.

Alors, en effet, que les artistes allemands des générations précédentes, Cornelius et les Nazaréens, l'école de Piloty, d'autres ensuite, s'étaient comme à plaisir évadés de leur pays pour se mettre à la remorque des Italiens de la Renaissance, des romantiques français, d'autres étrangers encore, Sattler, dédaigneux des formules d'école, sentant d'instinct que l'art doit être l'expression de l'individu, c'est-à-dire de tous les sentiments et de toutes les énergies dont cet individu est la résultante, eut l'idée, tout simplement, de renouer avec les traditions de sa race, d'aller demander aux vieux maîtres de son pays le secret de la force et de la vérité de leur art. En leur compagnie il s'est retrempé aux sources mêmes du génie germanique et du sien propre et est revenu définitivement conscient de lui-même, admirablement doué pour continuer, sous leur inspiration, l'œuvre des ancêtres. De tous les artistes allemands contemporains, aucun n'est plus foncièrement de son pays ; un goût de terroir bien prononcé, nullement artificiel ni emprunté, lui donne la saveur toute particulière des vieux xylographes allemands, de Dürer et de Holbein : ses dessins ont la même poésie robuste et franche, le même caractère âpre et fort, avec quoi s'harmonise si bien l'archaïsme de la typographie germanique ; et lorsque cet art s'applique à des sujets tels que l'histoire de la vieille Allemagne, la guerre des Paysans, le soulèvement des Anabaptistes, l'accord est si étroit entre tous les éléments constitutifs de l'œuvre, qu'elle atteint — chose rare quand il



J. SATTLER *Dessin extrait des "Images alsaciennes*

s'agit de livres illustrés — à la beauté parfaite.

Pourtant, Sattler est assez peu connu en France. Il n'a exposé chez nous que deux fois : au Salon de 1893 (où il montrait, entre autres, des dessins de sa *Guerre des Paysans*) et au Salon de 1894 (où l'on voyait des planches de sa *Moderne Danse macabre*), et, malgré qu'il ait été distingué à la première de ces expositions d'une mention honorable, il n'a peut-être pas obtenu des critiques, peu familiers avec l'esthétique et la conception allemandes, toute l'attention qu'il méritait (1). On ne l'a plus revu en France : seuls, à l'Exposition de 1900, dans la section réservée à l'Imprimerie royale de Berlin au pavillon allemand de la rue des Nations, des spécimens de ses illustrations pour les *Niebelunge* le représentaient ; on l'eût cherché en vain à l'exposition allemande des Beaux-Arts, si vide d'ailleurs d'artistes vraiment originaux. Enfin, notre Cabinet des estampes ne possède rien de lui. Il serait à souhaiter qu'une exposition d'ensemble de son œuvre fasse enfin connaître au public français cet artiste d'un si mâle talent.



J. SATTLER — *« Incendiaires »*

(Dessin extrait des « Tableaux du temps de la Guerre des Paysans »)

Né le 26 juillet 1867 à Schrobenhausen, petit village de la Haute-Bavière déjà illustré par la naissance de Lenbach, Sattler était fils d'un peintre décorateur. Il exerça d'abord le métier paternel ; mais les dispositions artistiques qu'il montrait décidèrent sa famille à lui faire entreprendre des études en vue de le faire admettre à l'École des Beaux-Arts de Munich. Il y entra à l'âge de seize ans. La capitale de la Bavière offrait alors en art des idées bien appropriées à son faux décor classique : le plus déplorable esprit académique y régnait sans partage. Pour un jeune homme déjà épris de traditions autochtones et qui se sentait l'âme plus germanique que gréco-romaine les leçons officielles devaient avoir peu d'attraits : elles furent suivies sans assiduité ; Sattler leur préférait de beaucoup la fréquentation des vieux maîtres de la Pinacothèque et l'étude des estampes des anciens graveurs allemands. Ce furent là ses véritables professeurs ; la confiance et l'affection, sans lesquelles il n'est pas d'enseignement profitable, furent, ici, parfaites.

N'ayant plus rien à demander à l'Académie, Sattler part, en compagnie d'un ami, pour Strasbourg et fait, pour plusieurs années, de cette ville sa résidence habituelle. En 1891 et 1892, une publication qui paraissait irrégulièrement, et qui n'eut que douze numéros, *Die Quelle* (*La Source*), recueil de dessins humoristiques, satiriques ou simplement amusants, faisait connaître le nom de Sattler. Tous ses dons s'y trouvent déjà manifestés, sans, il est vrai, la belle pondération de plus tard : la source coule vive et abondante, et rien ne vient encore la régler. Mais c'est déjà, au service de cette imagination inépuisable, la conception originale, la recherche du caractère, la technique extraordinairement sûre des œuvres futures. Nous n'en voulons pour exemple que cette *Sainte Famille aux copeaux* « par le monogrammiste J. S. », spirituellement conçue à la façon de quelque Primitif, où l'amoncellement des copeaux formés par l'actif rabot de saint Joseph et qui envahissent plus de la moitié de la composition, est rendu de façon si habile et si décorative.



J. SATTLER — *Vignette inédite*

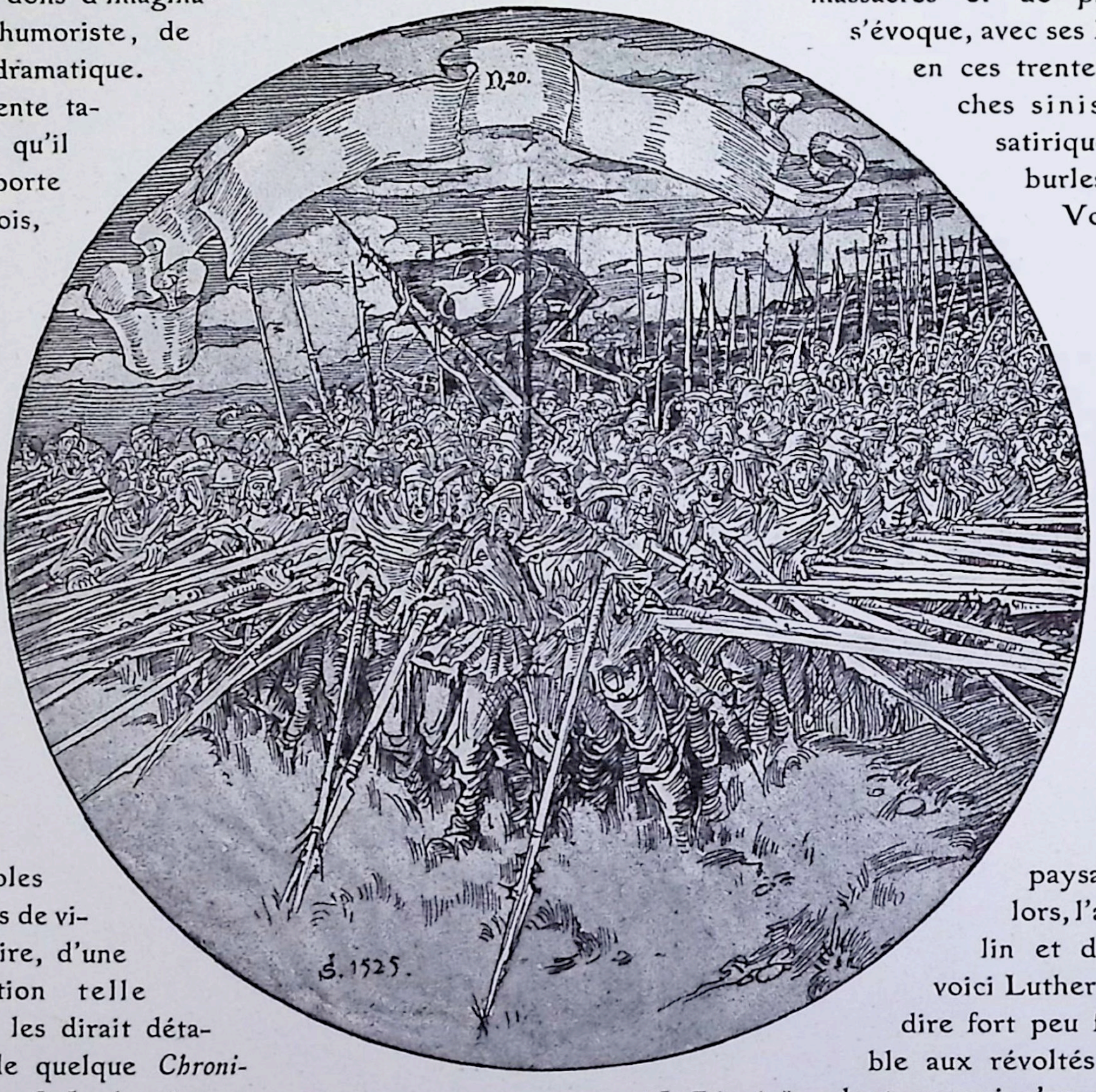
(1) Notons cependant deux études intelligentes et consciencieuses : une de M. Hugues Rebell dans la *Plume* (n° du 15 au 31 juillet 1894) ; une autre, très complète, de M. Henri Albert dans *Mercure de France* (mars 1895).



J. SATTLER

" *La Sainte Famille aux Copeaux* ", dessin

Mais à cette publication fantaisiste et éphémère succède une œuvre plus considérable, destinée, celle-là, à rester : *Bilder aus der Zeit des Bauernkrieges* (*Tableaux du temps de la Guerre des Paysans*) (1893). Sattler a découvert sa voie : c'est dans le passé, désormais, qu'il va se réfugier de préférence, qu'il va trouver le ferment le plus favorable au développement de ses dons d'imaginatif, d'humoriste, de poète dramatique. Les trente tableaux qu'il en rapporte cette fois, véritables œuvres de visionnaire, d'une divination telle qu'on les dirait détachés de quelque *Chronique* de 1525, n'atteignent, d'ailleurs, à cette forte et saisissante vérité que parce que, rejetant au loin toute la vieille défroque académique ou romantique, il s'est fait, au lieu d'une âme de « peintre d'histoire » soucieux surtout de décor extérieur et indifférent aux sentiments de ses personnages, une âme populaire, contemporaine, pour ainsi dire, des événements qu'il retrace, vibrant à l'unisson de toutes les passions qui bouillonnent au fond de cette sanglante mêlée.



J. SATTLER — " Le Triangle "

Dessin extrait de " Tableaux du temps de la Guerre des Paysans "

Depuis le conciliabule nocturne des paysans armés de faux dans la plaine, au bas des rochers dominés par les tours des châteaux forts détestés, jusqu'à la conclusion fatale : la tête coupée du révolté, dressée à l'extrémité du gibet, dans le mauvais soulier qui servait d'enseigne aux partisans de Thomas Münzer, toute cette farouche épopée de massacres et de pillages s'évoque, avec ses héros, en ces trente planches sinistres, satiriques ou burlesques. Voici le paysan d'alors, l'air malin et défiant; voici Luther, à vrai dire fort peu favorable aux révoltés, mais dont ceux-ci n'en crurent pas moins appliquer les enseignements; puis, ce sont les pillages d'églises; le portier du château fort pendu à la poterne au moyen des parchemins seigneuriaux liés bout à bout; le seigneur vaincu, contraint, son écu sur le dos, de traîner la charrette où s'empilent des paysans ivres; le « Hérisson rouge », c'est-à-dire la troupe des paysans hérissée de faux et d'épieux; la même encore, disposée en triangle pour l'attaque; puis, des images légendaires ou allégoriques,

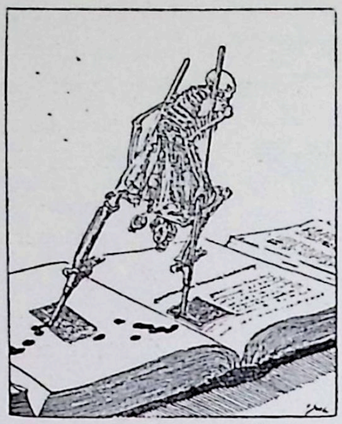
des études de reîtres et de manants, etc., sans oublier l'impressionnant dessin de la couverture : une porte d'église ou de château où sont fichés des épieux et des faux lacérant l'édit qui y était cloué. Au total, un ensemble d'une sauvage énergie.

C'est un thème sinistre encore, la Mort, que l'artiste traite ensuite. L'impression, cependant, est moins effrayante, car la mort, ici, ne s'accompagne plus de cruauté : c'est, au contraire, la Mort des légendes, volontiers familière et goguenarde, rarement terrifiante, la mort envisagée par un philosophe et un humoriste. Motif cher à l'art germanique, la Danse macabre a fourni aux artistes du Nord, depuis l'auteur anonyme des fresques du cloître de Klingenthal et Holbein jusqu'à Rethel au siècle dernier, prétexte à d'infinies variations où se succèdent et se mêlent l'enseignement religieux du détachement des choses de ce monde, la satire des mœurs des diverses classes de la société, le conseil tacite d'une sage résignation. Venu le dernier après tous ces artistes, Sattler, comme, quelques années auparavant, Max Klinger, mais d'une autre façon, a su donner de ce sujet ancien une paraphrase très moderne — comme l'indique le titre de son album : *Ein moderner Todtentanz* (*Une moderne Danse macabre*) (1) - par le côté à la fois narquois et ému de l'observation, et très personnelle d'invention et de présentation. C'est la Mort trouant les vieux infolio à chaque enjambée des échasses pointues sur lesquelles elle dresse son squelette drapé d'antiques parchemins ;



J. SATTLER — *Le Portier du Château*
Dessin extrait des " Tableaux du temps de la Guerre des Paysans "

(1) Berlin, Stargardt éd. (1894), chez qui se trouvent tous les ouvrages suivants de Sattler.



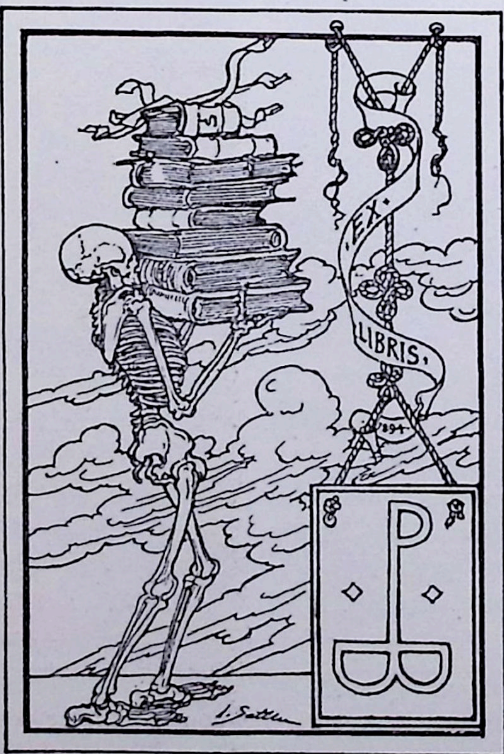
J. SATTLER *La Mort trouant les livres*
Dessin extrait de
« Une moderne Danse macabre »

c'est la Mort grimpée sur un toit et soufflant par la cheminée la chandelle fumeuse qui éclairait la veillée solitaire d'un pâle enfant grelottant au coin d'un âtre sans feu, tandis que — détail touchant — dans le mur sombre de la chaumière apparaît, comme un clair vitrail, la vision, sous un soleil d'or, d'une riante demeure vers laquelle de petits anges vont guider le pauvre déshérité ; c'est l'incendie dévorant un village, sous le ricanement d'une tête de squelette apparue dans le ciel au milieu des tourbillons de flamme et de fumée; c'est « la Maison chancelante » que, dans la nuit, la Mort vient frôler et faire tomber d'un léger coup d'épaule; c'est « le Pont dangereux » sur lequel va s'engager un train et dont le réseau de fer dessine le profil d'un squelette humain couché en travers du fleuve; c'est l'orbite de l'œil d'un pessimiste au fond duquel, comme dans une chambre noire, vient se fixer l'image d'un pendu; c'est l'ivrogne trinquant avec un compagnon sous le bourgeron duquel se dissimule l'affreuse mégère ; ce sont « les Trois dés » : la Peste, le Choléra, le Typhus, sous forme de trois têtes de morts jetées du ciel sur terre par le cornet du Destin; c'est, dans une planche saisissante, un troupeau de pâles humains poussés comme par une force irrésistible au milieu de miasmes méphitiques, et couchés l'un après l'autre dans l'égalité du trépas par le geste niveleur du bras décharné de la Mort; c'est encore le Typhus, la Peste, le Choléra, la Guerre, errant dans le monde dévasté et observant d'un air étonné un autre sinistre compagnon : l'Anarchie, en loques et en sabots, qui à son tour les considère d'un œil gouailleur, cependant qu'au-dessus la Mort, dans un accès de joie délirante ou d'horreur, se précipite — tel un effrayant météore — du haut du ciel, éclaboussant tout l'air des éclats de son crâne fracassé. Puis, des scènes d'allure légendaire : l'Angelus du Vendredi-Saint, le Christ sur la croix couronné par la Mort. Quatorze de ces planches sur seize, dessinées à la plume et teintées de diverses couleurs, sont d'une précision, d'une acuité de facture telles, qu'on les dirait traitées, comme les deux autres, à l'eau-forte.

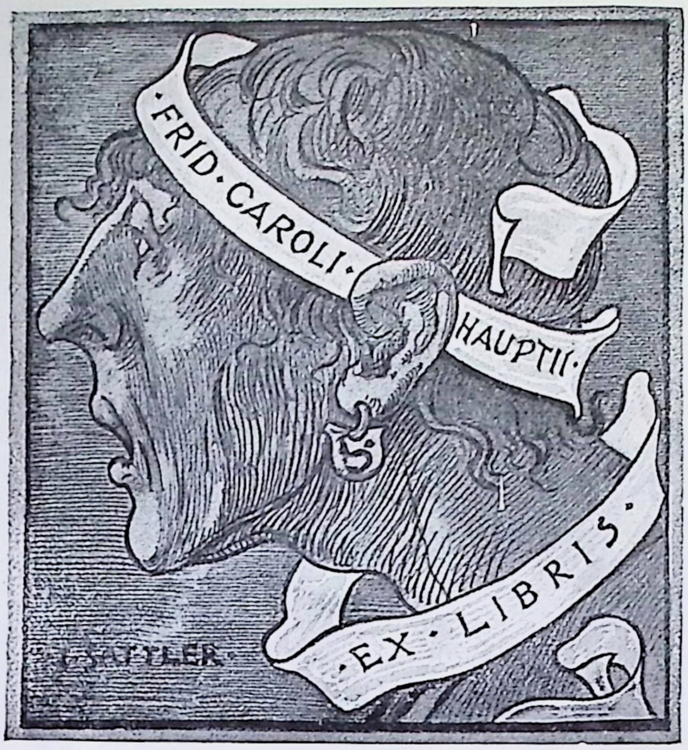


J. SATTLER *Ex-libris de l'artiste, dessin*

La collaboration de Sattler aux *Elsässische Bilderbogen* (*Images alsaciennes*), fondées par l'artiste décorateur Carl Spindler, et au journal munichois bien connu les *Fliegende Blätter* fait apprécier les mêmes qualités d'inépuisable fantaisie, d'humour, de puissance tragique : légendes délicieusement contées, scènes de genre, pages satiriques, ou simples vignettes infiniment ingénieuses, où des moindres choses l'artiste sait tirer des effets étonnants — telles les amusantes variations pour la rubrique *Gedanken-Splitter und Späne* (*Échardes et Copeaux de la Pensée*), où bûchettes et copeaux, sortant de la tête de l'écrivain ou versés à pleins sacs par deux fous, s'amoncellent et se groupent de mille façons imprévues, extrêmement



J. SATTLER *Ex-libris, dessin*

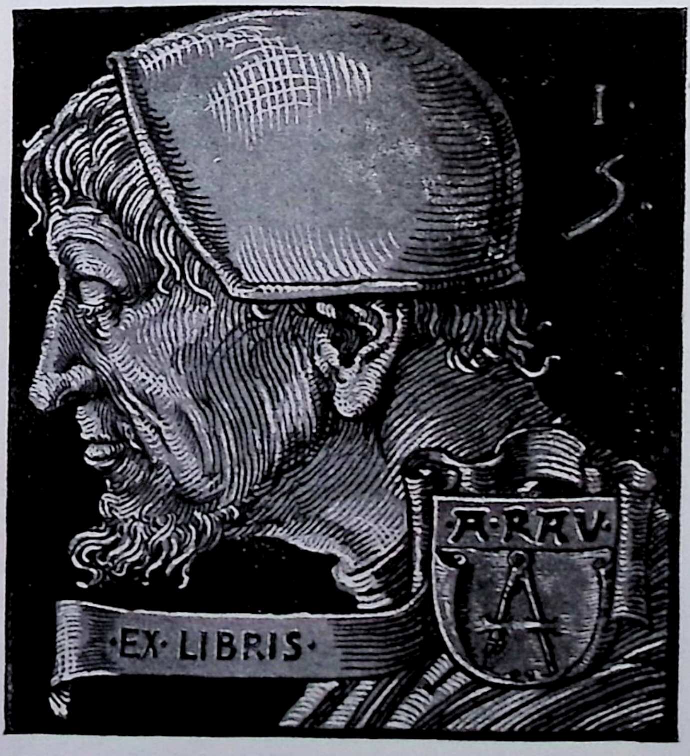


J. SATTLER *Ex-libris, dessin*

décoratives; tel encore le beau commentaire, digne de Dürer, du choral : *Ein feste Burg ist unser Gott* (*Notre Dieu est un burg solide*) : le roc divin dressé tout droit jusqu'au ciel, portant le Livre de vie que surmonte, comme des créneaux, la Couronne d'épines au milieu de laquelle de petits anges armés de glaives veillent à la défense de la tour sacrée menacée par les efforts, d'ailleurs impuissants, de dragons qui, au bas, se tortillent et se dressent parmi les flammes, — tous les genres de composition s'y rencontrent, également heureux de présentation, également soignés d'exécution.

Un album édité la même année (1894) que la *Moderne Danse macabre*, intitulé *42 Bücherzeichen (42 Ex-libris)*, et qui compte parmi les ouvrages les plus remarquables de Sattler, montre poussées au plus haut degré de perfection ces qualités d'invention et de facture. Nulle part son génie décorateur ne s'est manifesté plus pleinement. L'émerveillement se renouvelle à chacune de ces planches : rarement aussi riche imagination s'est alliée à un sens aussi heureux de la décoration.

Il est impossible de décrire chacune de ces compositions : l'ingéniosité de l'arrangement et des détails, à laquelle s'ajoute parfois le charme d'une harmonieuse coloration, en fait tout l'intérêt, et c'est directement, non à travers une description, qu'il faut les voir. Signalons seulement, pour leur beauté particulière, l'*ex-libris* à la tête de cardinal, dont le noble et imposant caractère fait songer à certaines figures de Holbein; l'*ex-libris* C. S. : un coq claironnant ; les planches 15 et 25, où les initiales des possesseurs se détachent sur un fond semblable à un papier de tenture, formé d'une multitude de têtes et de petits personnages traités avec un art infini ; les *ex-libris* J. von Wendelstadt, nom qui a suggéré à Sattler l'idée d'une ville moyenâgeuse dont les remparts tournent en spirale autour d'un rocher ; Warnecke : un homme assis dans la campagne sur une pierre et lisant ; Rau : une tête de vieux savant, dessinée sur papier vert avec rehauts de blanc, à la façon de certaines études de Dürer ; P. Bucher : un crâne posé en guise de signet entre les pages d'un in-folio (un autre *ex-libris* dessiné plus tard pour le même bibliophile représente la Mort portant une pile de livres : armoiries parlantes, symbolisant la Médecine, profession du destinataire, et rappelant en même temps son



J. SATTLER *Ex-libris, dessin*

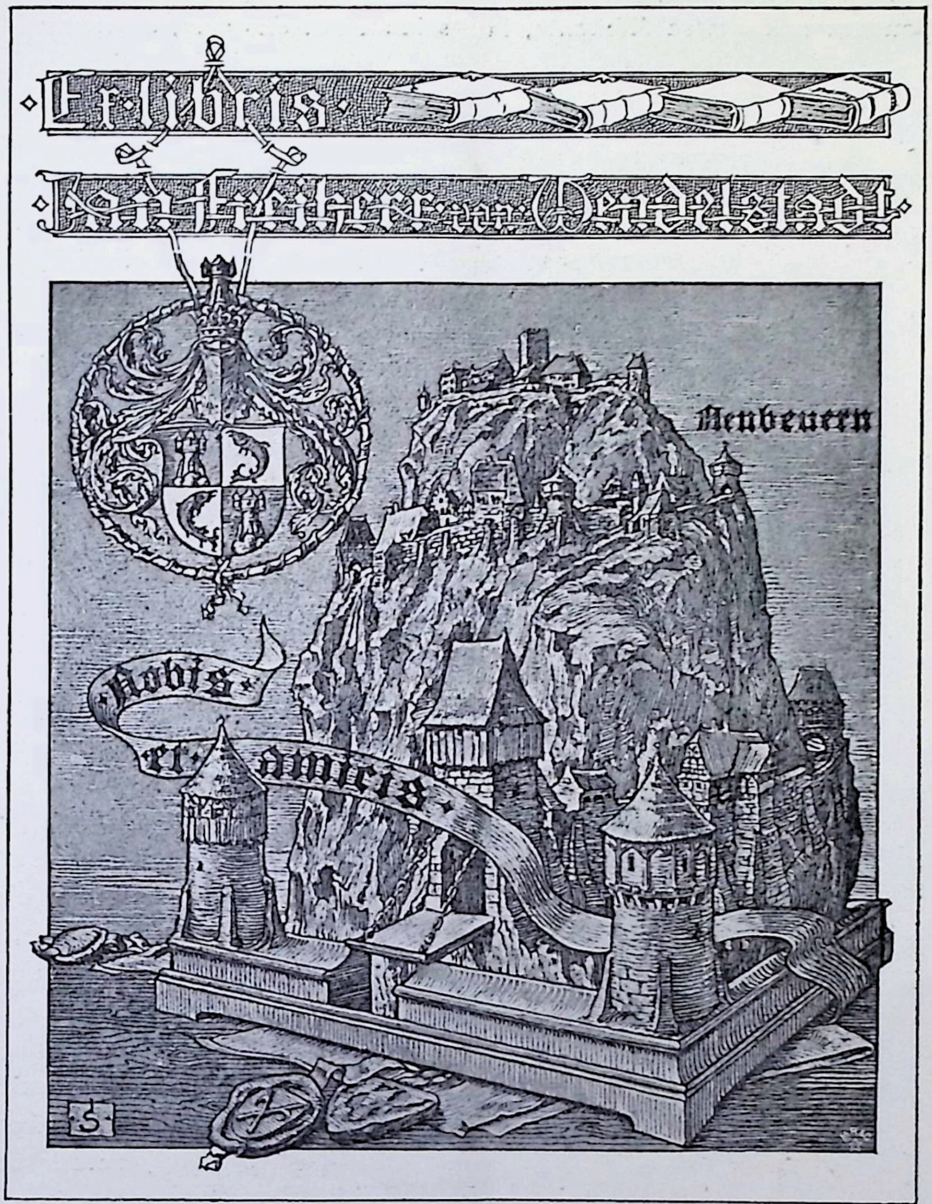
nom, *Bücher* en allemand signifiant *livres*); F.-C. Haupt : une tête (encore un *ex-libris* parlant) autour de laquelle s'enroule une banderole portant le nom du possesseur ; l'*ex-libris* de l'artiste, où il s'est représenté lisant ; H. Albert : un dragon fantastique allongeant son cou au milieu d'une auréole d'éclairs ; L. Hornecker : un bonhomme traité à la façon d'un personnage de van Ostade, absorbé dans sa lecture et en oubliant de fumer sa pipe ; etc.

Mais le passé attire de nouveau Sattler, et voici (1895), comme pendant à la *Guerre des Paysans*, toute une suite consacrée au soulèvement des Anabaptistes, non moins fécond en tableaux pittoresques que la révolte des paysans de Münzer à laquelle il fit suite. Sattler apporte, dans la représentation des principaux actes de cette épopée semi-tragique, semi-burlesque, le système qui l'a si bien servi dans son premier album : il ne sait rien de mieux, pour donner plus directement et plus fortement la sensation des événements qu'il retrace, que de s'en faire, comme homme et comme artiste, le contemporain. Et c'est, de nouveau ici, comme une chronique au jour le jour tenue par quelque témoin oculaire tout vibrant des extraordinaires aventures qui enfiévrèrent et ensanglantèrent Münster en 1534 et 1535 : le pillage de la cathédrale, les statues décapitées, les vitraux brisés, les vases sacrés jetés à terre ; puis l'abandon des biens particuliers à la communauté, les documents de propriété jetés aux flammes ; l'envoi dérisoire par les assiégés au camp de l'évêque de Münster d'un grotesque mannequin déguisé en prélat et affublé de vieux parchemins, juché sur une maigre haridelle harnachée pareillement jusqu'à la queue de bulles aux larges sceaux de cire ; la tête du « prophète » Jean Mathiesen arborée au bout d'une pique ; les contradicteurs de Jean de Leyde emprisonnés et pendus ; puis la ruse des assiégés attirant leurs ennemis jusqu'à une prairie qui, semée de poudre, soudain s'enflamme ; l'épouvantable « baptême de la chaux vive » tombant des remparts sur les assiégeants ; l'audience de la foule par Jean de Leyde et la comédie de ses extases ; la distribution du Saint-Esprit par le « prophète » Knipperdollinck ; la Cène sur la montagne de la « nouvelle Sion » ; l'exécution sur la place publique d'une des femmes de Jean de Leyde qui avait voulu s'enfuir de son harem, tandis que ses compagnes chantent un hymne à la gloire de leur seigneur et que la foule ignoble danse autour du corps de la victime ; la famine, cependant, s'implantant dans la ville, et, en dépit des railleries des assiégés, réduisant bientôt les malheureux à l'état de spectres décharnés ; enfin la terrible nuit de la Saint-Jean de 1535 où la ville fut prise ; le martyre des trois « prophètes » Jean de Leyde, Knipperdollinck



" *Notre Dieu est un burg solide* ", dessin J. SATTLER

et Krechtling, et — conclusion de cette lamentable histoire — les trois misérables corps déchiquetés hissés, au milieu des quolibets de la foule cruelle, dans des cages de fer au sommet de la tour de Saint-Lambert « comme avertissement à toutes les âmes indécises et en exemple redoutable » : tout cela revit à nos yeux dans ces dessins à la plume (seules, deux planches sont exécutées à l'eau-forte), d'un sentiment passionné, d'un trait large et synthétique qui leur donne l'aspect d'anciennes xylographies (une planche notamment, la prairie qui s'enflamme, pourrait, par sa composition autant que par sa facture, être signée Altdorfer ou Ursus Graf) et en accroît d'autant la forte impression. C'est là une des œuvres les plus saisissantes qu'ait créées Sattler.



J. SATTLER — *Ex-libris, dessin*

Il y aurait, après cela, bien d'autres recueils à citer encore : *Mein Häuserl* (*Ma Maisonnette*), où, depuis l'ensemble de la demeure souhaitée, délicieuse dans sa simplicité et le calme de son site, jusqu'aux meubles et aux moindres détails de l'intérieur, tout est d'une fantaisie charmante ou amusante en même temps que d'une logique conception ; — *Der internationale Kunstkrieg* (*La Guerre artistique internationale*) (1896), suite de dessins mettant en scène sous une forme héroï-comique la rivalité des écoles académique et moderne, et nous montrant successivement la déclaration de guerre, signifiée par un héraut d'armes en costume Renaissance, debout sur la frontière du royaume de l'Esthétique, à un paysan occupé prosaïquement à mettre en sac des pommes de terre ; puis la marche des deux armées, les Anciens en chapeaux de feutre mou, s'avançant en colonnes serrées à travers des plaines couvertes de neige, les Modernes vêtus d'élégants manteaux et de chapeaux hauts de forme, se rendant par train spécial sur le lieu de la rencontre ; ensuite le quartier général des troupes — ici une brasserie enfumée, là un salon *modern style* peuplé de dames élégantes, — etc., etc.

Meine Harmonie (*Mon Harmonie*) (1896) est un curieux album qui pourrait prendre

comme devise la moitié du vers de Baudelaire :

Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Quatre couleurs, le gris, le vert, le bleu, le rouge, correspondant aux quatre éléments, la terre, l'eau, l'air, le feu, semblent à Sattler caractériser : le gris et le vert les notes « sévères » *do, ré, mi, fa, sol*; le bleu et le rouge, les notes « joyeuses » *la, si, do*; et une signification morale s'attache, de plus, à chacune d'elles, le gris symbolisant la Misère et la Vie; le vert, la Faute et la Mort; le bleu, le Futur et l'Espérance; le rouge, l'Esprit et l'Amour. Partant de cette double interprétation, après un hommage à Leo Battista Alberti, l'illustre théoricien de la Renaissance qui unit si harmonieusement en lui la connaissance des sciences et des arts, Sattler transcrit en sensations colorées certaines phrases typiques de Beethoven, de Schumann, de César Franck et de Wagner, puis, poussant jusqu'au bout l'application de sa théorie, nous offre comme une suite de symphonies morales en quelques compositions où les couleurs *chantent* concurremment leur hymne de joie, de tristesse ou d'espérance : c'est *La Pauvre Fille*, l'air résigné, le visage terne et gris comme le paysage de fabriques et d'usines qui l'entoure, se détachant sur le canal couleur de mort qu'elle traverse; c'est, sur un fond grisâtre, *Le sombre Fardeau* du hâleur tirant péniblement un noir bateau et tournant le dos au ciel bleu, couleur d'espérance; c'est le retour de la pastoure, le soir, dans un paysage crépusculaire bleu et rose, etc.

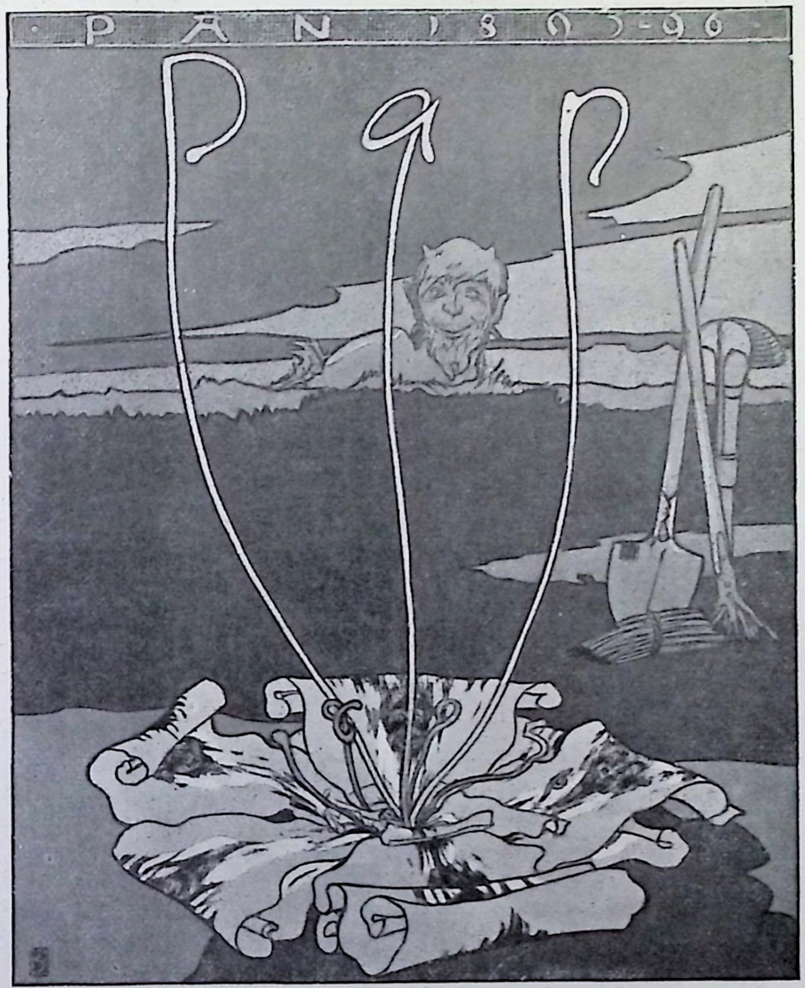


J. SATTLER — *Dessin extrait du recueil « Ma Maisonnette »*

Durcheinander (*Pêle-mêle*) (1897), comme son titre l'indique, est une réunion de toutes sortes de dessins, parfois empruntés à des recueils précédemment cités : ex-libris, frontispices d'ouvrages, frises, vignettes, menus, etc., où il faut admirer particulièrement, parmi les œuvres nouvelles, la couverture de la revue d'art *Zeitschrift für bildende Kunst*, le frontispice, si étonnant de pittoresque, d'ordonnance

décorative et de finesse d'exécution, pour l'ouvrage *Feld- Noth- und Belagerungs-Münzen*, qui enferme, en quelques centimètres carrés, les mille détails du siège de toute une ville fortifiée.

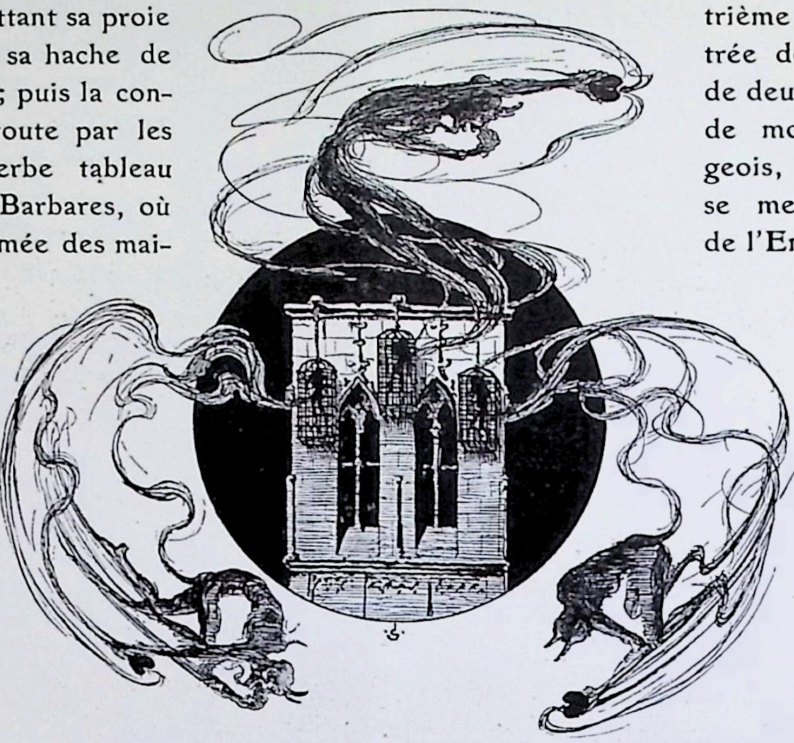
Et il y aurait, en outre, à signaler nombre de dessins isolés qui ne se trouvent pas dans ce recueil : telle l'affiche en couleurs pour la revue *Pan*, que nous reproduisons, d'une conception si originale et où l'aspect décoratif de la fleur se double d'une étrangeté parente des fantaisies de Carlos Schwabe; tel ce menu pour un banquet d'électriciens, où l'on voit, arrivant du fond d'un paysage d'usines baigné de la lueur bleuâtre d'un phare, un tramway électrique pénétrant à toute vitesse dans une petite ville moyenâgeuse dont il a renversé les vieilles murailles, et d'où les habitants et le gardien des portes s'enfuient épouvantés.



J. SATTLER — *Affiche pour la revue "Pan"*

Mais nous avons hâte d'arriver à ce qui, suivant nous, constitue, avec la *Guerre des Paysans*, les *Anabaptistes*, les *Ex-libris*, le meilleur titre de gloire de Sattler, l'œuvre où se trouvent le mieux résumés ses dons multiples : l'illustration de la *Geschichte der rheinischen Städtecultur* (*Histoire de la civilisation dans les villes du Rhin*), ouvrage en quatre volumes dû à la plume du professeur Heinrich Boos, de Bâle, et qu'un Mécène bien connu en Allemagne, le baron Heyl zu Herrnsheim, fit éditer à ses frais en le dédiant à ses concitoyens de Worms, « pour leur apprendre les exploits patriotiques accomplis par leurs ancêtres ». Comme dans ses compositions historiques précédentes, Sattler, ici, s'est attaché à donner plutôt une évocation qu'une reconstitution des faits retracés : si la vérité documentaire y perd un peu, combien, en revanche, l'art y gagne en émotion, en puissance synthétique! Et quelle ressource offerte à l'artiste épris de style! Il ne s'agit pas, en effet, d'*illustration* au sens ordinaire de ce mot, mais plutôt — et avec raison — d'une *décoration* du Livre, où, comme il convient à un ouvrage d'histoire, l'artiste n'intervient que discrètement, pour indiquer et rehausser la signification du texte. Chaque chapitre est précédé d'une composition résumant en une scène expressive la période décrite; un en-tête, une lettre ornée, un cul-de-lampe, non moins significatifs, complètent ce commentaire et cette évocation. Et tous ces dessins, tracés d'un trait large et robuste qui les fait croire taillés dans le bois, s'harmonisent à merveille avec la typographie qui les habille.

Presque toutes ces compositions ou vignettes valent d'être considérées longuement : on ne se lasse pas d'en admirer la belle ordonnance, les heureuses trouvailles. Au reste, les spécimens que nous en donnons parleront plus éloquemment que tous les commentaires. Des pages comme le frontispice en couleurs, qui représente le panorama de Worms sous la neige; au premier chapitre, l'homme



J. SATTLER *Vignette finale des " Anabaptistes "*

préhistorique guettant sa proie dans la clairière, sa hache de silex sur l'épaule; puis la construction d'une route par les Romains; le superbe tableau de l'invasion des Barbares, où la flamme et la fumée des maisons incendiées dessinent de si belles arabesques; la lettre initiale du chapitre 6 consacré à la civilisation germanique : un A formé par un dragon mort sur un fond de futaie, et le cul-de-lampe du même chapitre, représentant les maisons d'un village franc à l'ombre d'un énorme chêne; l'exquis épisode, plein de lumière et de paix, de la construction d'un monastère; la vue de la cité du moyen âge dans son enceinte de tours; l'initiale N du chapitre 11, formée par deux colonnes romanes appuyées sur deux lions; le mouvement commercial sur le Rhin, sillonné de chalands et de radeaux; la défense d'une ville (dont nous donnons la reproduction); — dans le deuxième volume : l'attaque d'un château fort dominant un défilé où s'avancent des hommes d'armes; le saisissant tableau de la Mort assise à l'avant d'un radeau glissant sur le Rhin débordé entre les campagnes ravagées, sous un ciel noir; la proclamation d'une bulle papale ou épiscopale qui éclate en coup de foudre au-dessus des habitants de Worms consternés; le frontispice symbolisant le schisme avec Rome, où l'on voit les deux puissances rivales, laïque et ecclésiastique, sous forme de deux petits personnages juchés à l'extrémité de deux clefs et tirant chacun de leur côté le W de l'initiale de Worms; et, comme pendant, dans le quatrième volume, une entrée de serrure formée de deux dragons à corps de moine et de bourgeois, s'enchevêtrant et se menaçant; les armes de l'Empire, avec l'aigle hautaine tout en bec, ailes et serres, encadrées de quatre têtes pensives de seigneur, de moine, de bourgeois et de manant, détachées sur leur paysage coutumier; le rassemblement des paysans soulevés, sous le soulier emblématique; — dans le quatrième volume (les chapitres du troisième volume manquent malheureusement de frontispices), la Mort conduisant la troupe armée des paysans; bien d'autres encore, sont, chacun en leur genre, autant de petits chefs-d'œuvre.



J. SATTLER *Vignette inédite*

Ajoutez à cette décoration si sobre et si éloquente la présentation soignée de l'ouvrage au point de vue typographique, l'harmonie entre l'aspect archaïque des caractères et du papier « à la forme » et ces dessins d'un si robuste caractère : il en résulte un des plus parfaits modèles de livres illustrés que nous connaissions.

La dernière œuvre de Sattler — *last but not least* — est l'illustration d'une édition monumentale du vieux poème des *Niebelunge* (1), qui vient de sortir, il y a quelques semaines, des presses de l'Imprimerie royale de Berlin. C'est un livre d'une somptuosité de présentation jusqu'ici peut-être non encore atteinte. La

(1) C'est l'orthographe, conforme au texte primitif, adoptée par l'éditeur.



J. SATTLER *Vignette tirée des " Niebelunge"*

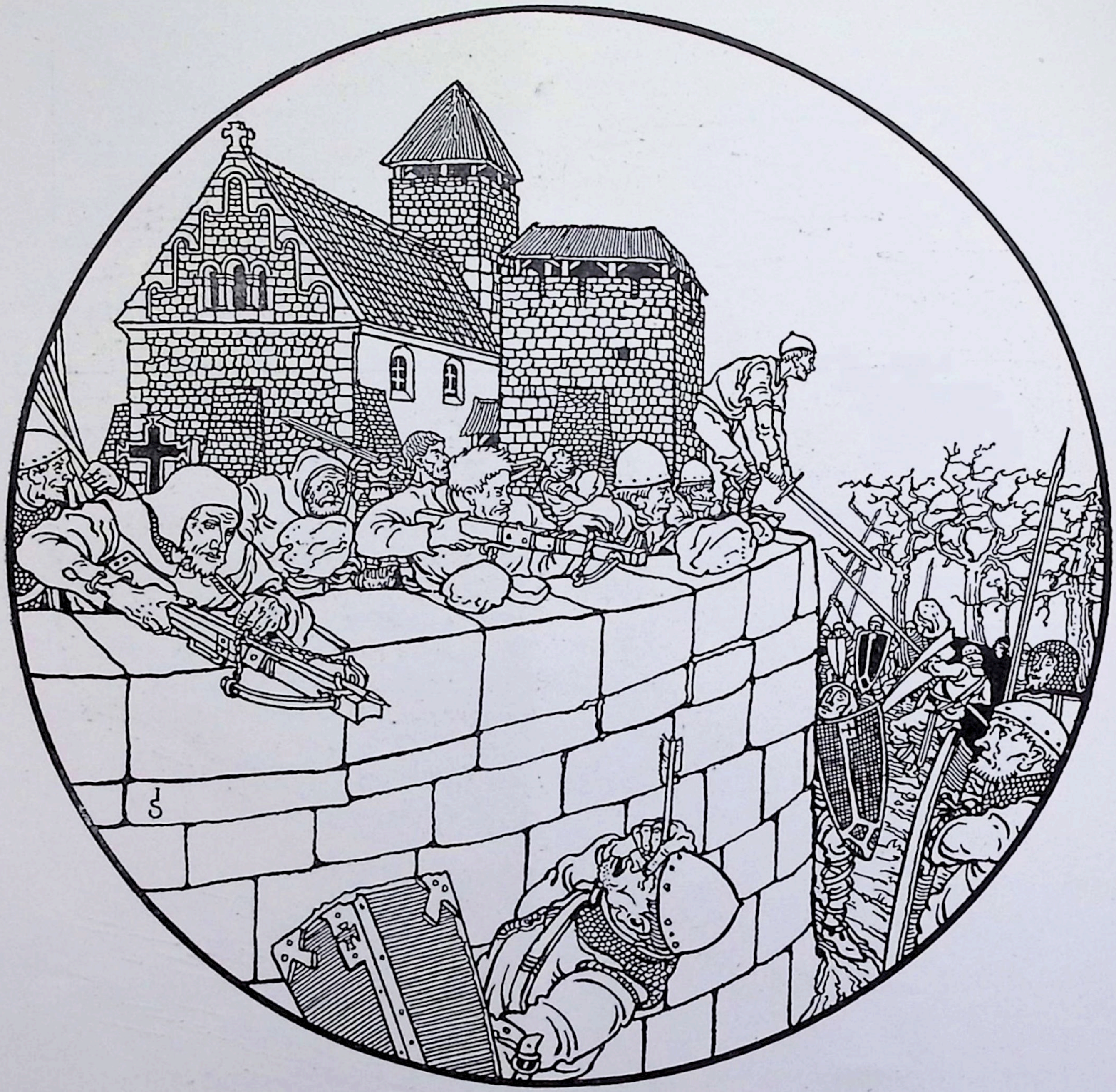
beauté et la qualité du papier au filigrane *Niebelunge*, la perfection de l'impression, où les frontispices des chapitres, les en-têtes de pages, les initiales des strophes, viennent, par la variété de leurs colorations, rompre la monotonie de la typographie en noir; surtout, ici encore, l'harmonieuse unité de tout cet ensemble, résultant d'un accord parfait entre les caractères du texte — d'un beau dessin robuste, archaïque sans sécheresse, dus aussi à Sattler, — les ornements et vignettes, et les grandes planches en couleurs qui reproduisent les principales scènes du poème, rangent cet énorme in-folio parmi les plus remarquables spécimens de l'art du Livre.

Si l'on s'arrête aux détails, l'admiration n'est pas moins grande. L'étonnante fécondité d'invention des mille motifs ornementaux ne laisse pas, même après tant de preuves offertes précédemment, de surprendre encore. On ne se lasse pas d'admirer la verve dépensée, le sens parfait de la ligne et de la couleur décoratives. L'émerveillement est grand, en particulier, devant ces innombrables lettres ornées —



J. SATTLER — *Dessin extrait de l' " Histoire de la civilisation dans les villes du Rhin*

dont fort peu se ressemblent — les unes formées de tiges ou de fleurs stylisées, les autres parées des grâces simples de plantes champêtres au naturel, d'autres enguirlandées de banderoles, ou se détachant sur des fonds de paysages minu-



SATTLER — *Dessin extrait de l' "Histoire de la civilisation dans les villes du Rhin"*

scules, ou bien encadrant de petits personnages (l'artiste lui-même, dans un instant d'*humour*, s'est représenté dans l'une d'elles, à la date de 1903, bâillant de fatigue et d'ennui — nous ne l'aurions pas cru — devant son énorme labeur), toutes de l'exécution la plus intelligente et la plus habile.

Les frontispices, en-têtes, culs-de-lampe, ne décèlent pas moins de richesse inventive et ne sont pas moins intéressants : tel le panorama grandiose et poétique (qui orne le titre de l'ouvrage) des châteaux forts du Rhin dressés sur leurs rochers à tous les détours du fleuve et au-dessus desquels plane un vol de faucons ; tel encore le frontispice du chapitre 2 : un simple médaillon où, au milieu de l'enroulement du dragon tué par lui, se détache la tête noble du preux Siegfried ; le cul-de-lampe du chapitre 3 : un burg massif empourpré par le soleil couchant au sommet d'abrupts rochers grisâtres ; la Mort déguisée en chasseur passant parmi les ramures de la forêt (chapitre 8) ; la

tête de Hun se détachant sur un château en flammes (chapitre 10) ; le beau frontispice du chapitre 11, représentant un château fort aperçu à travers les cordes d'une lyre, etc. tueries gigantesques, chacune d'elle mérite d'être regardée attentivement, pour son heureuse composition, l'harmonie de ses colorations, le pittoresque de ses détails. C'est, dans la pre-



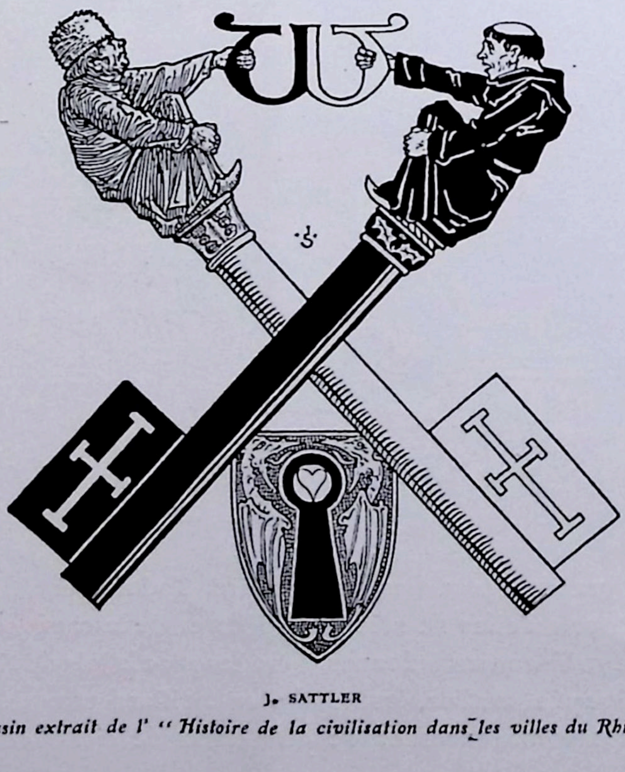
J. SATTLER *Dessin extrait de l' " Histoire de la civilisation dans les villes du Rhin "*

Quant aux quatorze grandes planches en couleurs, s'il faut regretter qu'elles ne soient pas plus nombreuses et ne suffisent pas à donner l'impression de cette épopée touffue, toute pleine de prouesses, de magnificences et de mière, l'adolescent Siegfried paré de toute la grâce et de la confiance de la jeunesse, les yeux brillants de la joie de vivre, marchant sous l'égide d'un vieillard courbé. Le voici maintenant, sur un fond de ciel rose et gris, s'avançant tout

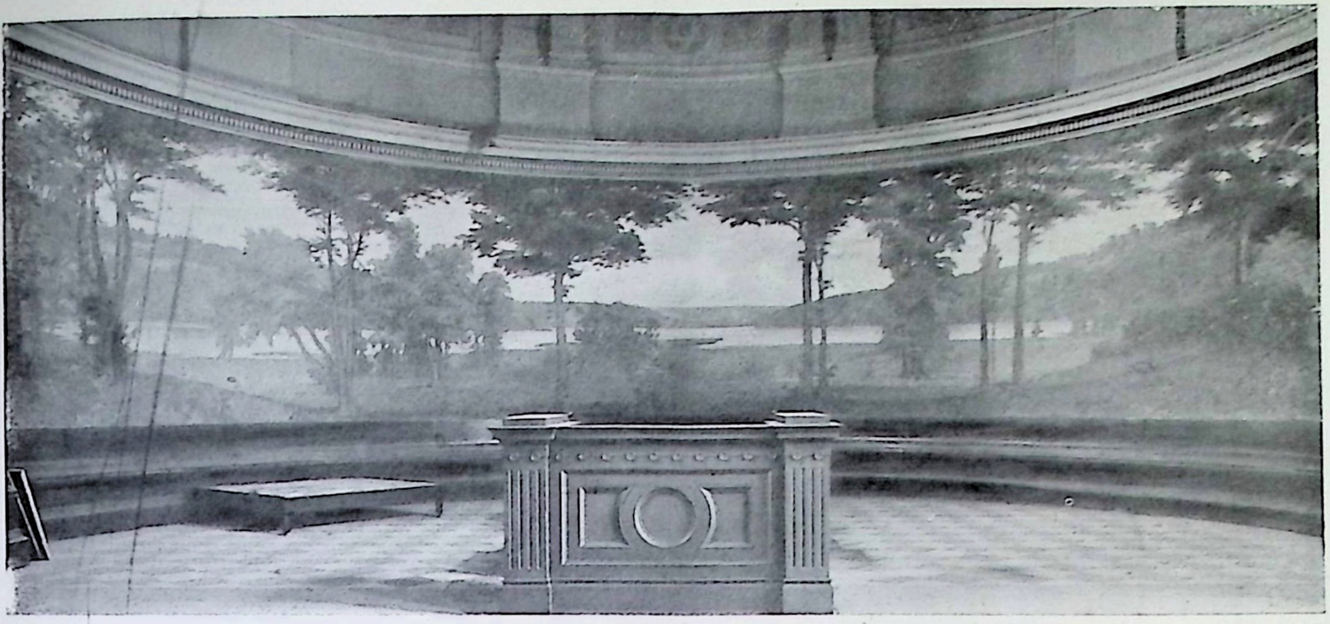
vêtu de fer, son écu au bras, sa noire épée Balmung sur l'épaule. C'est ensuite la figure noble et fière de sa fiancée Kriemhilt, coiffée, sur ses bandeaux, de la couronne royale. Puis, dans un tableau superbe, sur le lourd vaisseau dont la proue relevée en bec d'aigle, dorée par le soleil levant, semble voler sur l'eau, le voyage au pays d'Islande de son frère Gunther pour obtenir la main de la belle Brunnhilt ; et l'aventure piteuse du même Gunther lié la première nuit de ses noces et suspendu à un clou par sa farouche épouse (dont l'humeur intraitable et la vigueur surhumaine ne se lisent guère, à vrai dire, sur les traits de la placide jeune fille que nous montre l'artiste) ; l'entrevue de Brunnhilt et de Kriemhilt en riches atours, accompagnées de leur suite ; puis, dans une page délicieuse d'intimité, de couleur harmonieuse et délicate, Kriemhilt assise près d'une fenêtre à double baie par où s'aperçoit le panorama du Rhin et cousant au vêtement de Siegfried la petite croix qu'hélas! visera le traître Hagen ; et, dans la forêt verte, Siegfried se redressant soudain sous le coup mortel et essayant d'arracher l'épieu enfoncé entre ses épaules ; enfin, le corps du valeureux chevalier trouvé au matin devant la porte du château par son épouse atterrée et son serviteur. Une planche, d'une profonde et somptueuse couleur, nous montre ensuite le trésor de Niebelung jeté dans le Rhin, et un autre tableau, d'un caractère saisissant, le ménestrel Volker et Hagen, vêtus d'acier, veillant, au pays des Hiunen, devant le palais où reposent leurs compagnons, l'un tirant de son violon les sons qui bercent leur sommeil, l'autre debout, montant la garde avec son épée. C'est ensuite le combat des guerriers de Burgondie contre les Hiunen ; et l'implacable Kriemhilt venant narguer Hagen prisonnier et lui apportant la tête de Gunther ; enfin, dans une dernière composition (dont un fac-similé accompagne ces lignes), l'infortunée reine elle-même gisant dans une mare de sang où vient de l'étendre l'épée du vieil Hildebrant.

Tel est jusqu'à ce jour l'œuvre considérable et très varié de Joseph Sattler. Souhaitons de le voir bientôt s'accroître encore, et proposons ce bel artiste en exemple à ses confrères de tous pays : rares sont ceux en qui s'unissent, comme en lui, aux dons de l'imagination et aux qualités techniques la science de la composition, la recherche du caractère, le souci d'une forme impeccable, en dehors de toute convention, dans le sens de la tradition libre et forte des vieux maîtres.

AUGUSTE MARGUILLIER.



J. SATTLER
Dessin extrait de l' " Histoire de la civilisation dans les villes du Rhin



PRINCE EUGÈNE — *Paysage décoratif (Lycée latin du Nord, Stockholm)*

L'Art à l'Ecole en Suède

... Puisque évidemment on ne saurait espérer pour l'école des tableaux de grand prix (1)...

Nous n'avons point, et jusqu'à présent rien chez nous ne nous fait espérer que nous aurons un jour, dans nos écoles, des tableaux de grand prix. La phrase même de M. Paul Vitry citée plus haut suppose pourtant que, s'il croit pareille espérance irréalisable, il laisserait volontiers la réalité lui donner un démenti. Or, il se trouve qu'elle a déjà produit ce que nous ne croyons pas pouvoir attendre d'elle. Il existe en Suède une société qui porte précisément le même nom que notre récente exposition du Cercle de la Librairie. Et les reproductions que nous donnons avec cet article sont, pour la plupart, celles de tableaux de grands artistes offerts aux écoles publiques suédoises sur l'argent ou par l'entremise de cette Société. A l'heure actuelle, le mouvement en faveur de l'introduction de l'art à l'école — à prendre cette expression dans une acception qui n'existe pas encore chez nous — est donc bien créé en Suède et y a déjà porté des fruits.

Quand et comment ce mouvement est-il né ? Il y a quelque 15 ans, d'une initiative individuelle : Pontus Furstenberg, riche négociant de Göteborg et Mécène intelligent, fit décorer par C. Larsson les trois étages du grand escalier d'une école de filles de sa ville. Larsson y peignit, en une série de tableaux, l'histoire de la vie de la femme suédoise à travers les âges, « ne laissant pas, écrit-il, un pouce carré sans peinture, hors les marches ». Mais les surfaces étaient hautes, l'escalier étroit; l'artiste lutta — parfois très heureusement — contre ces conditions matérielles défavorables.

Aujourd'hui, cette heureuse initiative privée se manifeste encore, travaillant dans le même sens que la Société de « l'Art à l'Ecole ». C'est ainsi que Mlle Eva Bonnier commandait naguère au peintre Nils Kreuger, pour une école primaire communale de Stockholm, deux grands panneaux devant décorer les deux côtés de l'escalier d'entrée. Kreuger, que nous con-

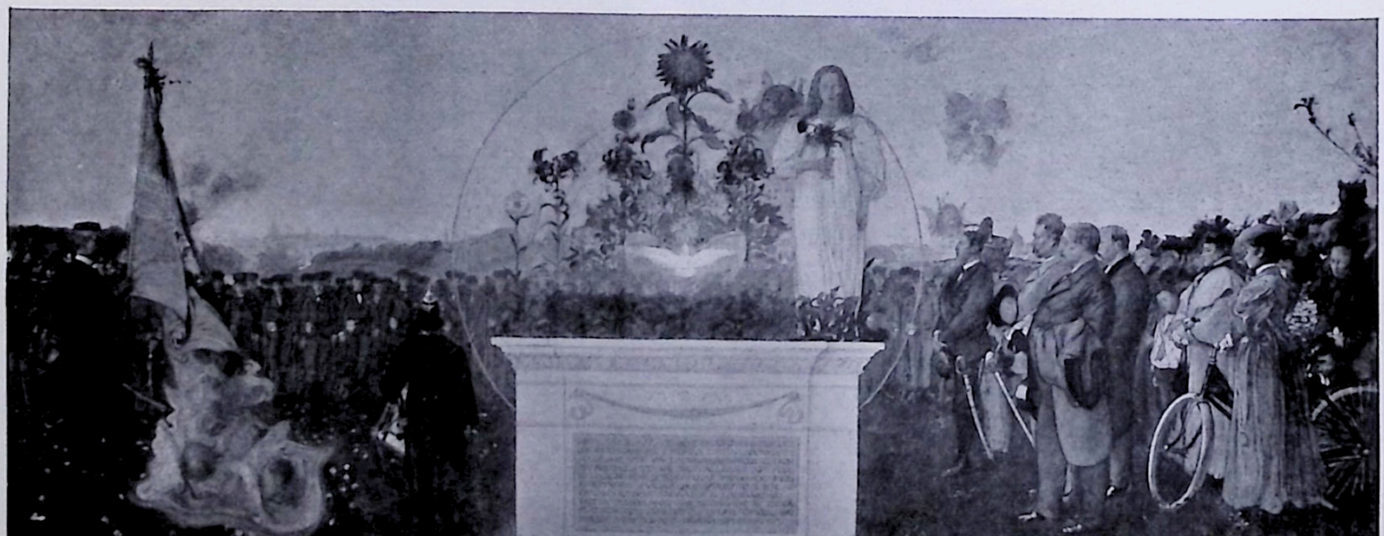
(1) Voir *Art et Décoration*, Août 1904, p. 52.

naissons peu en France, et dont nous sommes heureux de reproduire ici l'un des deux panneaux en question, a représenté dans l'un des vaches au pâturage, dans l'autre des chevaux



NILS KREUGER — *Dans l'Ile d'Œland (Ecole primaire communale d'Œstermalm, Stockholm)*

en liberté. Les scènes sont prises de l'île d'Œland, sur la côte orientale de la Suède, un pays dont il sent et dont il rend avec simplicité et intensité la nature rude, aride, et jusqu'au grand air enivrant. Pour la même école Mlle Bonnier a commandé deux grès au sculpteur Jerndahl, et pour l'École des Hautes Etudes de Stockholm une statue à Christian Eriksson. Il y a quelques années elle achetait à R. Bergh, Norrman et Kreuger des ta-



CARL LARSSON — *" Chœur " (Lycée latin du Nord, Stockholm)*

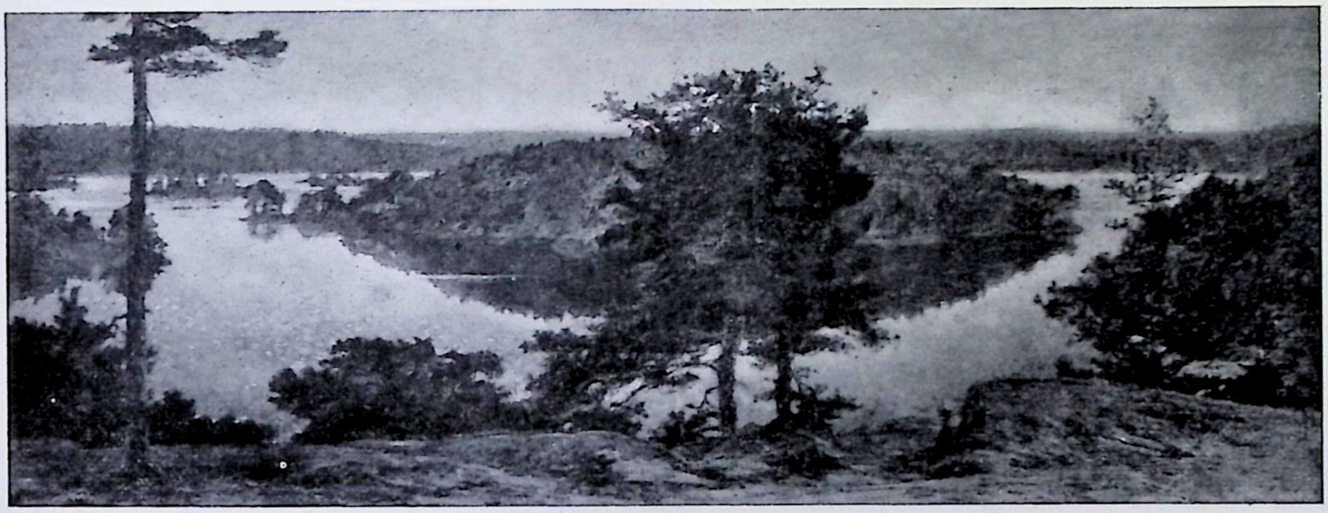
bleaux pour les salles de lecture de la Maison du peuple de Stockholm. Dessein, on le voit, conscient et suivi, d'intelligente propagande artistique dans les milieux où l'art a jusqu'à présent le moins pénétré et où nous reconnaissons aujourd'hui qu'il est le plus nécessaire et e plus juste de lui faire une large place.

Ces efforts individuels sont bons; les efforts coordonnés sont naturellement encore plus efficaces. C'est ainsi qu'en Suède la Société de « l'Art à l'École », groupant à la faveur d'une idée heureuse beaucoup de bonnes volontés, est parvenue en l'espace de quelques années à doter les écoles de Suède (lycées et écoles primaires) d'œuvres des, meilleurs artistes vivants, dont quelques-unes sont capitales dans la production de certains d'entre eux.

Cette Société fut fondée en 1897 grâce à la propagande de parole et de plume de celui qui est encore un des membres de la direction

actuelle, l'historien d'art stockholmois Carl G. Laurin. Le premier nom qu'elle prit — « Société pour décorer d'œuvres d'art les écoles » — indiquait suffisamment son but. Son nouveau titre « l'Art à l'École » répond mieux à un programme plus large, à des moyens d'action plus divers. Chaque membre paie une cotisation annuelle de 12 couronnes. La société comptant environ 200 membres, on peut calculer ses ressources ordinaires (il y en a d'extraordinaires, très appréciables, comme en 1900 le produit d'une exposition du prince Eugène; en 1903 la contribution de quelques habitants de Norrköping pour payer de moitié avec la société un tableau de C. Larsson destiné au lycée de cette ville; et, la même année, le produit d'une exposition prince Eugène-Zorn à Stockholm). Elle a une direction de 3 membres, une réunion annuelle où elle les élit — ou réélit — et où elle discute son plan de travail. Son action rayonne dans tout le pays; elle a même fait éclore dans la deuxième ville de Suède, Göteborg, une société analogue. Pour ne jamais perdre de vue une idée qui tient à cœur à son fondateur, elle a établi un fonds spécial « pour les œuvres d'art monumentales ». C'est bien la création de ce fonds qui était l'idée la plus neuve, et qui a été et demeure l'idée la plus féconde de la tentative.

Je recours tout de suite à l'éloquence des chiffres. Je constate qu'en cinq ans la Société a commandé 2 grandes fresques, l'une de 4.000 couronnes, l'autre de 2.250; 2 grandes peintures, l'une de 3.000 couronnes, l'autre pour laquelle elle en a voté récemment 2.000. De ces 4 grandes œuvres, dues à C. Larsson, G. Pauli, B. Liljefors, nous reproduisons ici (p. 126) le « Chœur » de C. Larsson. C'est une fresque exécutée par l'artiste en 1901 et représentant un chœur d'élèves réunis pour une cérémonie religieuse dans une plaine près de Stockholm. Cette fresque, où le réalisme le plus proche côtoie le symbolisme le plus mystique, eut un grand retentissement et fut appréciée diversement en raison même des deux conceptions artistique et morale qu'elle rapproche audacieusement. Ce « Chœur » couvre de ses 8 mètres un des murs du premier étage d'une cour vitrée intérieure, dans le Lycée latin du Nord, à Stockholm. Sur le même mur, au rez-de-chaussée, se trouve l'un des grands paysages que le prince Eugène, fils du roi Oscar II, et artiste, a peints et offerts à ce lycée, le « Paysage du soir à Tyresö ». C'est une impression d'un soir d'été, lumineux et doux, des pays scandinaves. Toujours sur la même cour, et avec les mêmes dimensions, au deuxième étage, il y a enfin, du peintre de paysages et d'animaux, Bruno Liljefors, un beau panneau offert par le prince Eugène. La peinture représente des cygnes sauvages qui s'envolent au-dessus des cimes de grands arbres, et, si l'on veut y voir un symbole très naturel en pareil lieu, les jeunes gens qui, de l'école, prennent l'essor pour se lancer dans la vie.



PRINCE EUGÈNE — *Paysage du soir à Tyresœ (Lycée latin du Nord, Stockholm)*

Au même lycée de Stockholm, un autre paysage du prince Eugène vient d'être placé cet été dans la grande salle des fêtes. Il est interprété plus décorativement que le premier, mais représente toujours la nature de l'archipel de l'Est de la Suède que l'artiste aime surtout à peindre.

Stockholm, dont les écoles ont été naturellement les premières décorées de pareilles œuvres d'art, a encore dans son Lycée latin du Sud une grande fresque du peintre G. Pauli, dont le sujet, très suédois, est la préparation de l'arbre de la Saint-Jean dans une vieille ferme scandinave. Norrköping, près de Stockholm, vient de recevoir deux grands tableaux, l'un de C. Larsson, l'autre de B. Liljefors. Göteborg, enfin, possède la grande frise que nous donnons en double page, « Dehors souffle le vent d'été », et qui représente des enfants portant des fleurs pour décorer la maison d'école. Elle fut commandée à Larsson non par la Société de « l'Art à l'École », mais par une riche filleule de province, la « Société pour décorer d'œuvres d'art les écoles de Göteborg ». En avril 1903, fut inaugurée, dans la salle des fêtes du Lycée latin de la ville, cette belle œuvre toute larssonnienne, c'est-à-dire toute rayonnante de vie, de gaîté pour les yeux et de joie pour l'âme. Mieux que nulle part, Larsson y montre comment, lorsqu'il se tient près de la nature, il peut trouver l'union parfaite du sujet choisi et des moyens de l'exprimer.

J'ai insisté seulement sur une partie de l'œuvre de « l'Art à l'Ecole». Ce point, capital pour la Société suédoise, mais capital aussi pour nous, puisque nous n'avons rien de tel, est la création, pour décorer les écoles, d'œuvres d'art de grand prix. Parmi les autres heureuses tentatives de cette Société, je veux néanmoins signaler ce qu'elle a tenté pour faire de la salle de classe un ensemble décoratif. Les comptes des trois dernières années portent chacun un crédit de 500 à 600 couronnes « pour l'arrangement d'une classe, » par un architecte. Les résultats ainsi obtenus — au dire même des enfants qui sont bons juges en pareil cas — ont



CARL LARSSON

été excellents. Bien des gens verront là la réalisation d'une des idées que, chez nous aussi, on a déjà émises : faire de la classe un tout artistique où il y ait harmonie entre les couleurs, entre les formes, entre le nécessaire introduit pour l'étude et le superflu — chose si nécessaire — qu'on veut introduire pour le seul plaisir des yeux. C'est là un premier pas, en attendant qu'on fasse de l'école même, en tant que monument, une œuvre d'art qui soit digne d'en abriter d'autres, — ou dont tout au moins (avis aux architectes) la construction même soit appropriée à cette nouvelle destination.

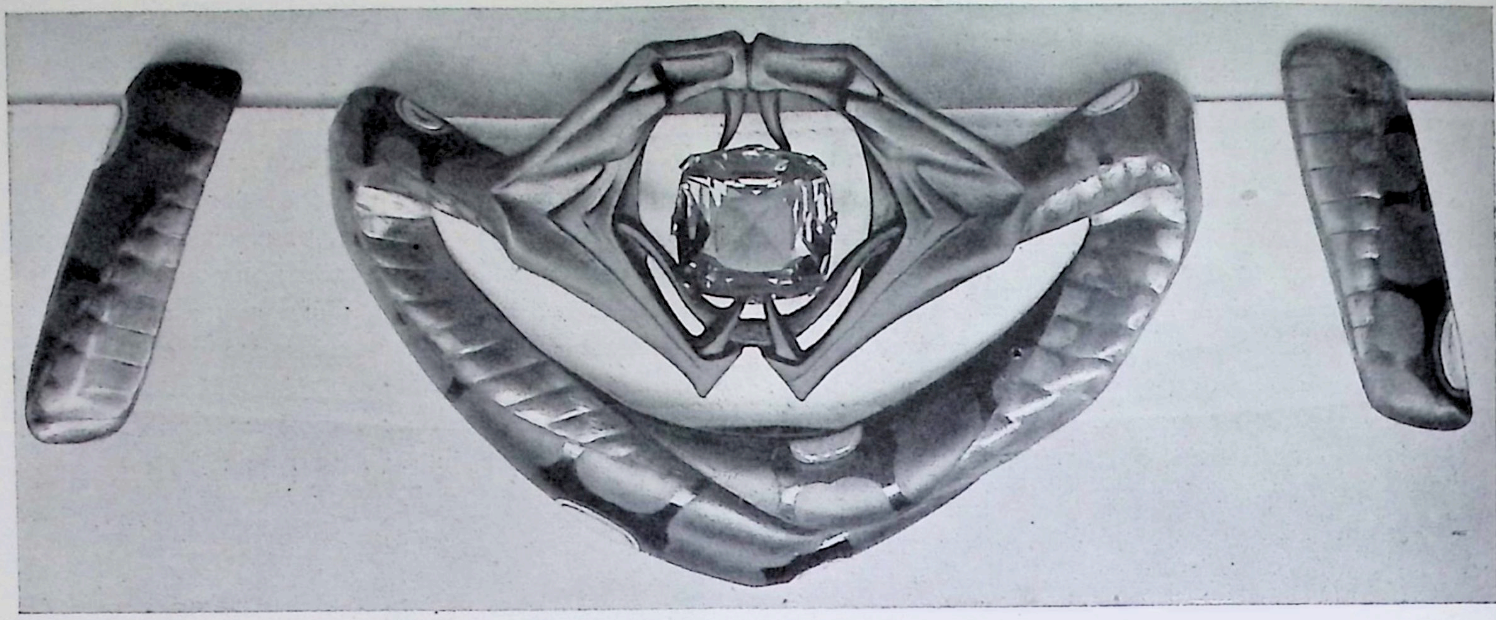
Sur ce dernier point aussi, sans doute, la Société de l'« Art à l'Ecole » fera beaucoup pour le progrès qu'on est en droit d'attendre. Son initiative, qui a stimulé si heureusement les peintres, stimulera aussi les architectes. Parmi les premiers, ce sont les plus grands qui ont apporté le plus vite leur concours à l'œuvre entreprise, et, tout de suite, tous ont trouvé les sujets tirés de la nature ou de la vie — non de la morale — qui pouvaient le mieux égayer ou émouvoir des âmes d'enfants comme des âmes d'hommes. Ce qu'ils ont réalisé est, semble-t-il, un gage de ce dont nous-mêmes, suivant la même voie, pouvons entrevoir et devons souhaiter la réalisation pour nos écoles. Le meilleur moyen d'une action dans ce sens est évidemment une Société comme celle de Stockholm.

Je ne sais pas si une telle Société est possible en France. Ce que je sais, c'est qu'elle s'est fondée en Suède sur une idée précise et féconde, et que, dans un pays moins riche que le nôtre, avec des ressources limitées, elle s'est, pendant sept ans, efforcée vers un résultat dont nous sommes très loin : faire de la maison d'école non pas un musée ou un sanctuaire d'art, mais tout simplement une demeure embellie, où l'art est mieux chez soi qu'au musée, parce que là, cette fois, il côtoie, il égaie, — il idéalise aussi — la vie et le travail.

E. Avenard.



« Dehors souffle le vent d'été » (Lycée latin, Gœteborg)



L. GAILLARD — *Boucle de ceinture*

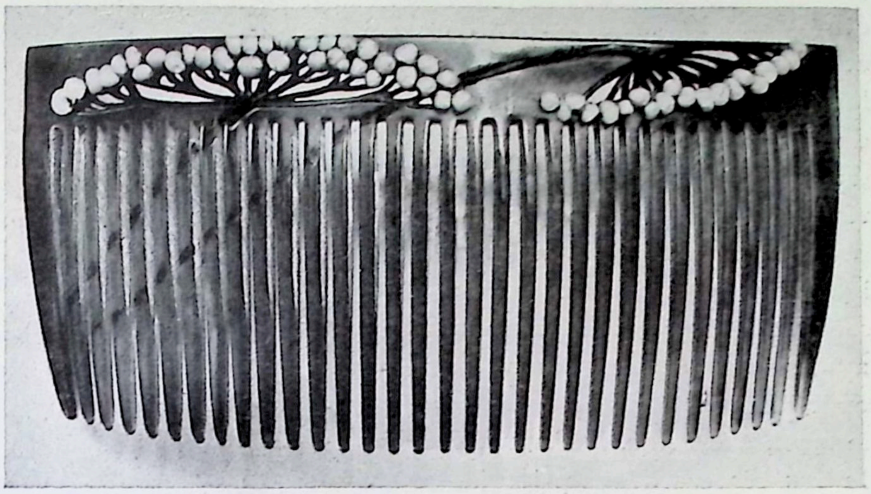
Quelques Bijoux de L. Gaillard

L'ART du bijou, rénové par Lalique, subtil et prestigieux arrangeur de merveilles arachnéennes, compte d'autres maîtres, tels Vever, Falize, Boutet de Monvel, Lucien Gaillard; sans chercher à établir un parallèle, à faire valoir celui-ci par celui-là ou réciproquement, à retrouver des parentés et des filiations, à surprendre peut-être des reflets d'influences, il est intéressant d'étudier une personnalité dont nous n'avions parlé jusqu'à ce jour qu'au fur et à mesure des envois aux Expositions.

Entre tous ceux qui par leurs efforts constants cherchent à rénover le bijou au point de vue de sa présentation ornementale sans pour cela lui faire abdiquer sa préciosité de richesse, M. L. Gaillard affirme une note très spéciale par les sources même de son inspiration prises directement à la plante, à la fleur, à l'animal, à l'insecte surtout ; sans aller comme Réné Bivet en ses si curieuses recherches jusqu'à poursuivre dans les mystères du microscopique et de l'inconnu les combinaisons de formes et de lignes, il se contente de la simple fleurette dont la tige trempe dans un verre sur la table ou bien d'autres séchées, mortes, ou mieux figées, graminées aux linéaments grêles, décoratifs, qui lui sont ses modèles, comme, également, parmi des boîtes, des papillons, des scarabées, des insec-



L. GAILLARD — *Pendant*



L. GAILLARD *Peigne*

tes de toutes sortes; crayon en main, l'artiste considère la plante ou la bête, la tourne et la retourne, en scrute les aspects, évoque l'objet auquel elle peut s'adapter, obéit, pour ainsi dire, aux sollicitations de la Nature qu'il veut utiliser, mais en la respectant; collaborateur dévotieux, il n'obtient la stylisation qu'avec un minimum d'apports de fantaisie, il considère, comme les Japonais, que les harmonies, les rythmes, les formes de la réalité sont impeccables par elles-mêmes; où son initiative personnelle peut se donner carrière, c'est dans l'imitation, la traduction par les métaux, dans le choix des matières à employer, dans les assemblages de pierres précieuses, dans le rendu des énergies ou des délicatesses de la serre, de l'antenne, de l'aile.

Le bijou étant ainsi décidé, il faudrait, avant d'en préciser l'exécution, avant d'en arrêter les proportions et les colorations, l'harmoniser à la personne qui devra le porter; c'est une erreur de croire qu'une parure peut servir indifféremment à toutes les femmes, que le collier ou le diadème de l'aïeule iront à la descendante, les joyaux de famille n'ont que la valeur intrinsèque des matériaux dont ils sont composés, le temps les démode non pas tant à cause des variations du goût, des transformations ou des déformations de l'esthétique, que parce que les « mannequins », ne sont plus les mêmes; une héroïne de Maurice Donnay a une autre allure qu'une de Nucingen de Balzac, les bagues de M. de Phocas n'auraient pas convenu à Rastignac. Mais lorsqu'on prépare un envoi au Salon, on ne peut prévoir qui sera l'acheteur, aussi cette théorie, chère à M. L. Gaillard, peut difficilement être résolue sans la pratique.

Après cette psychologie, de haute importance, et qui interdit par conséquent le modèle à répétitions et à éditions, qui force à la création d'une pièce unique, le bijou passe à la période de fabrication, et c'est alors que, pour imiter le frémissement de la Vie avec des métaux et des pierres qui sont de l'immobilité morte malgré leurs reflets, et leurs feux, l'artiste travaille ingénieusement la corne, la nacre, marie l'or, l'argent, avec la chrysopase, les opales, les roses, les perles, applique des émaux, invente des patines.

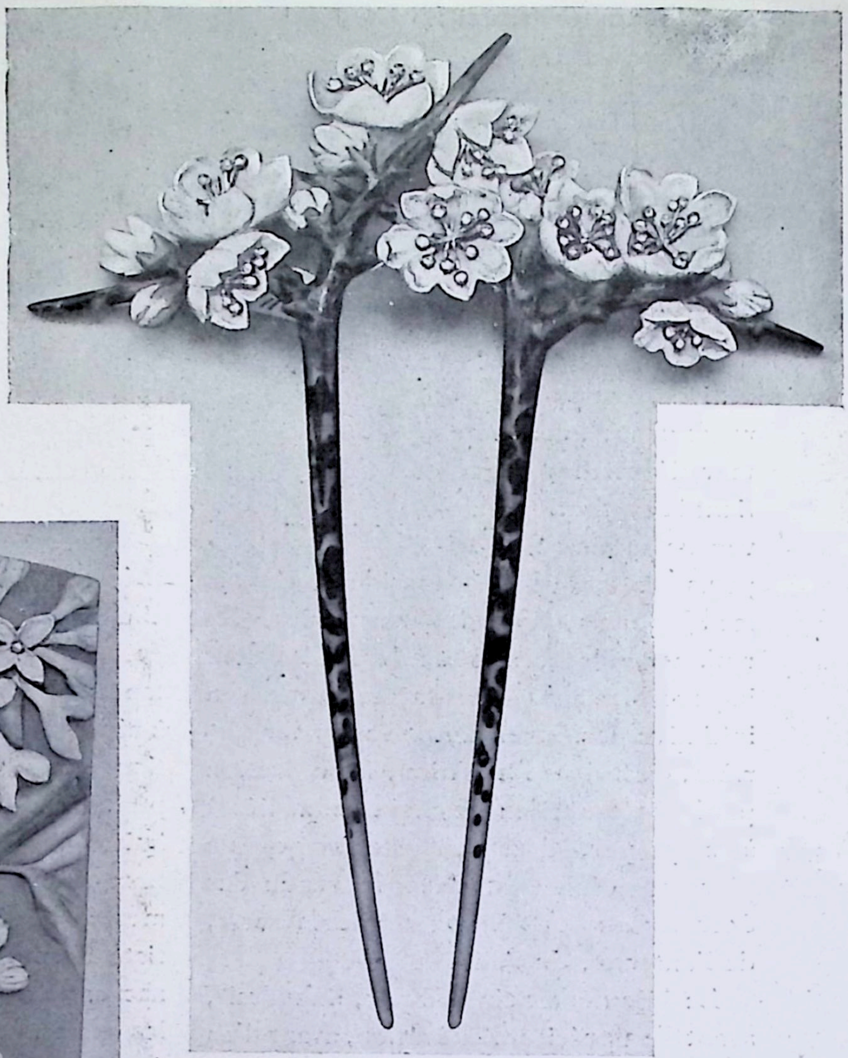
Telle est, succinctement, la genèse de ces œuvres de joaillerie (qu'on étiquète « art moderne » appellation dénuée de sens), qui contribuent à la formation d'un style correspondant à une époque; c'est pourquoi l'inspiration de l'artiste actuel, Lalique ou Gaillard, ne doit pas se souvenir du passé, ne doit rien emprunter aux civilisations disparues, bysantines ou égyptiennes, non plus qu'aux écoles plus rapprochées de nous comme le XVIIIe siècle.

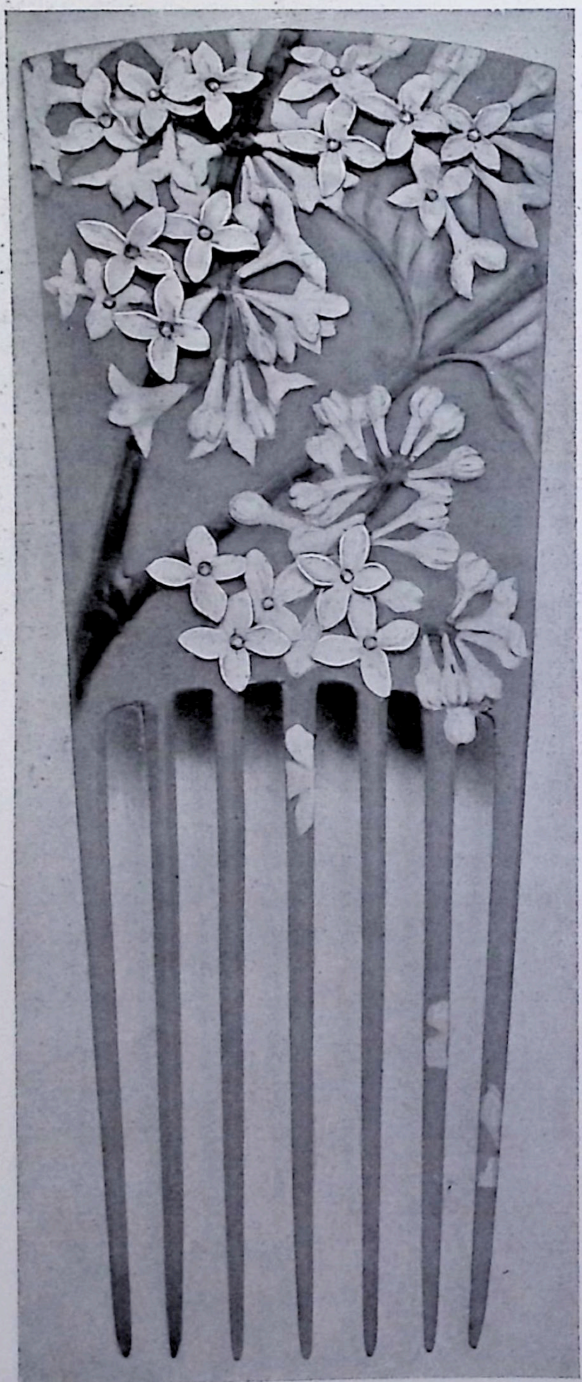
Il nous faut du nouveau, n'en fût-il plus au monde !

Il y en a toujours, le grand mouvement d'art décoratif d'aujourd'hui suffit à le prouver, et l'originalité d'une marque est à ce prix.

Une réminiscence que l'on constate n'est souvent que l'effet d'une admiration enthousiaste, ainsi M. Lucien Gaillard a toujours

été séduit par l'art des Japonais, et intrigué par le mystère de leur travail; nous possédons d'eux des pièces de bronze qui, du xve siècle à nos jours, nous révèlent une fabrication de tout premier ordre mais dont nous ignorons les formules et les dosages, d'ailleurs ces artisans anonymes de la race jaune ont opéré souvent sans certitude, à la façon des céramistes auxquels le feu réserve des surprises jus-



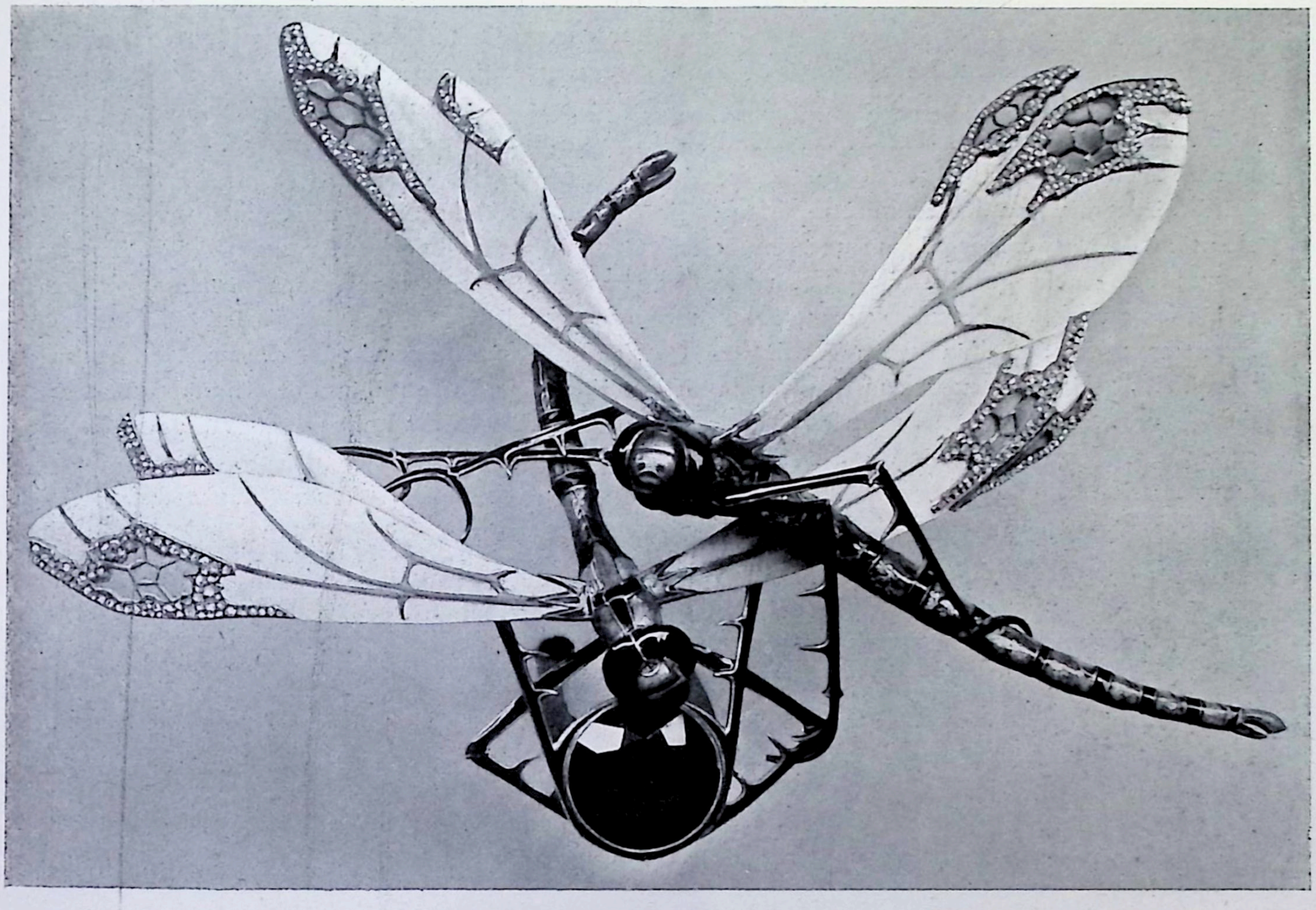


L. GAILLARD *Peignes*

qu'au dernier moment, quelques-uns ont su recommencer des vases ou des gardes de sabre de même aspect sans que pour cela leur procédé nous en ait été gardé; le signataire est connu parfois et non son métier.

Après maintes analyses, M. L. Gaillard a reconstitué des métaux dont le secret serait aisément impénétrable; il y entre des alliages de cuivre et or, de l'argent, du cuivre allié à de l'argent dans différentes proportions avec adjonctions de chrôme, d'arsenic, de cobalt; diverses feuilles de métal dont il a le répertoire sont superposées les unes aux autres et agglomérées par la pression au point de ne faire qu'une épaisseur ordinaire, où apparaît une mosaïque prévue et voulue, *un marbre de bronze*, avec ses veinures, ses taches, ses coulures, sur lequel le travail de sculpture du camée peut alors s'opérer, l'outil allant découvrir par des creux de gravures, ou par des martelages, la couche colorée que l'on a choisie; complète-

ment maître de sa découverte, certain de pouvoir la manier au gré de sa volonté et de sa fantaisie, il prépare des motifs quasi incrustés, le dessin étant limité de façon précise, la coloration obtenue exacte d'après ses notes de laboratoire ; là-dessus il met une de ces patines qui déconcertent par l'énigme de leur composition, qui charment par la puissance de leur tonalité, qui ajoutent encore à la matière une séduction.



L. GAILLARD *Libellules*

❧

Contrairement à une opinion, trop généralement admise, surtout depuis que les Salons annuels ont installé une section d'objets d'art, le bijou, si riche soit-il, est fait pour être porté, et non pour être exposé dans une vitrine de musée ; à la poursuite de l'originalité, de l'excentricité, de la bizarrerie, du fantastique, on oublie ou l'on néglige la qualité première essentielle, celle de l'usage possible; il faut, et cela semble une naïveté, qu'une épingle à chapeau pique, s'enfonce, et tienne, qu'un peigne morde la chevelure sans surcharger la tête, qu'une bague n'empêche pas le mouvement des doigts, qu'un diadème n'écrase pas le front, qu'un collier ne blesse pas la chair... La Beauté s'extériorise par la parure, il est donc nécessaire qu'elle puisse la mettre.

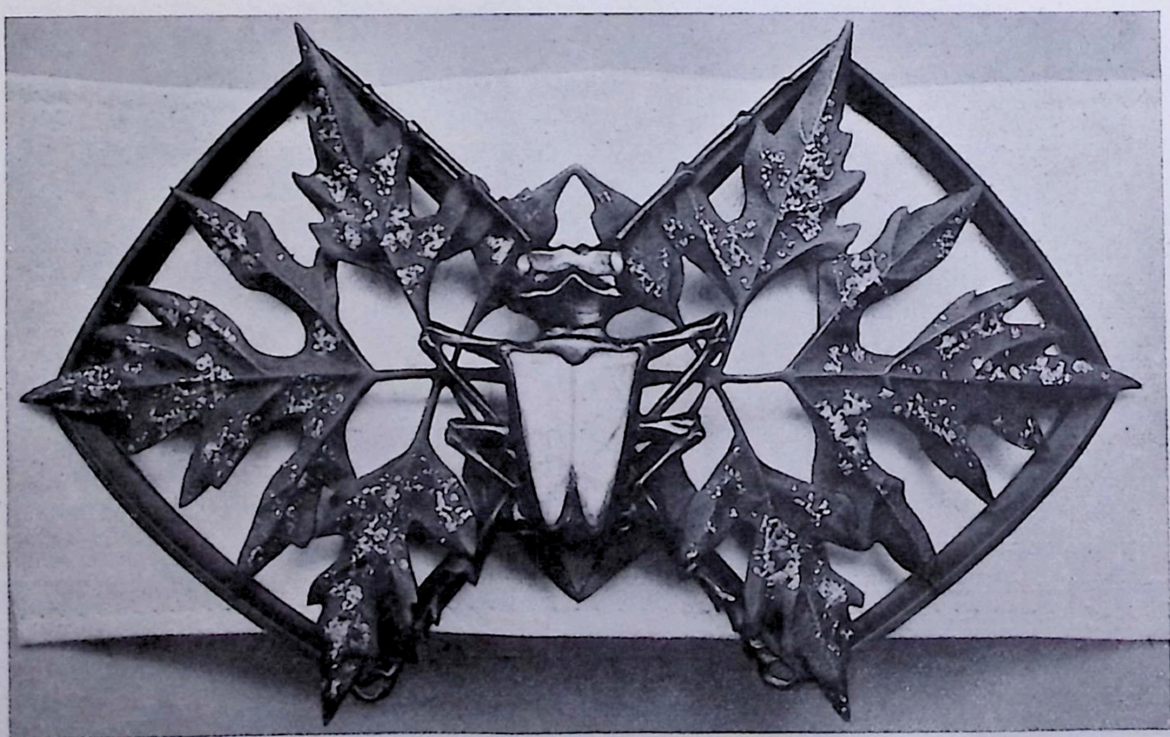
Lucien Gaillard place au premier rang de ses préoccupations celle-là ; que l'agrafe d'un porte-monnaie soit composée d'un papillon enserré dans une forme triangulaire, qu'un pendant présente deux sauterelles affrontées dont les pattes se rejoignent sertissant un cabochon, que la coquille d'une épée se hérisse des piquants symboliques du chardon, que les pattes allongées d'une libellule forment les deux dents d'un peigne, que sur un autre un épi de blé harmonise sa blondeur à celle de l'écaille, que des fleurs de sagittaire encadren une boucle de ceinture, qu'un scarabée soit la

poignée d'une loupe entourée des antennes réunies (Musée du Luxembourg), qu'un serpent s'enroule et se noue en agrafe, que des mûres ornent un sautoir, des libellules un diadème, du laurier un pendentif, des fleurs de pommier ou des ombelles un peigne, que des hirondelles contrariées s'envolent du chaton d'une bague, — toujours l'objet répond victorieusement à sa nécessité pratique, et c'est un luxe exquis de posséder ainsi de délicieux objets d'art dont on peut se servir.

Un autre mérite dont il est juste de louanger L. Gaillard, c'est la lisibilité instantanée, claire, nette, pure de son dessin ; copiant fidèlement les formes et les lignes de la Nature, les synthétisant mais ne les enchevêtrant pas, il s'en tient dans ses compositions à une simplicité sobre ; il ne surcharge ni embrouille, ne mêle point les motifs, n'accumule aucunement les intentions ; partant d'un schema volontaire, raisonné, il s'écarte peu de son inspiration du début, ne crayonne pas des ornementations superflues. Dans l'orfèvrerie comme dans toute manifestation artistique, et malgré les enseignes prétentieuses ou égotistes de « modern style, art nouveau, etc. » il y a une formule que nous appellerons *classique* faute d'autre mot et quoique celui-là sente son bourgeoisisme rétrograde ; le classique, c'est pour nous l'équivalent de maîtrise, l'imagination régentée par le bon sens, l'idéalisation placée sur une base solide, la raison saine présidant au concept ; on ne doit jamais transiger sous prétexte de fantaisie outrancière, d'excentricité dévoyée ; il est futile de signaler encore de tels écueils, combien sont nombreux les exposants de la Nationale, des Artistes Français, du Salon d'automne ou d'ailleurs, qui ne savent ni ne veulent les éviter.

A toutes les époques, le bijou a été une efflorescence de l'art, mais des parures que nous a léguées le passé, nous ne connaissons pas les auteurs, nous classons par pays ou par siècles, désormais des individualités précises s'affirment, cette œuvre-là, elle aussi, a et aura sa signature, ce dont il faut se féliciter quand le nom en est celui de Lalique ou de Lucien Gaillard.

MAURICE GUILLEMOT.



L. GAILLARD *Boucle*

Lettres Ornées Typographiques

Concours du Mois d'Août



Avant de nous occuper du concours nous allons dire quelques mots de la lettre typographique ornée. Chacun sait que ces lettres constituent un des plus agréables enrichissements des beaux livres et que, depuis qu'on imprime, elles ont été en usage. Elles répondent aussi à la nécessité de bien marquer le commencement d'un sens nouveau ou d'une des divisions du livre. Il a été beaucoup écrit sur les lettres ornées, mais surtout sur celles des manuscrits dont un grand nombre ont été reproduites en fac-simile, comme aussi sur les divers alphabets manuscrits et imprimés. Mais, à ma connaissance, je ne vois pas qu'un travail méthodique et systématique ait été fait uniquement sur les capitales ornées typographiques dans leur ensemble depuis le commencement de l'imprimerie; mais il est possible que des revues spéciales à l'imprimerie s'en soient occupées. Quoi qu'il en puisse être je vais passer une rapide revue de cette assez vaste question sans aucunement prétendre citer les exemples les plus remarquables de ce genre de lettres ; je me suis borné à prendre des exemples que j'avais sous la main.



FIG. 3

La lettre ornée prend son origine dans les manuscrits du Moyen Age. On y voit déjà des lettres importantes avec toutes sortes d'ornements extrêmement riches qui les rendent souvent peu lisibles, à partir du ve siècle ; des manuscrits byzantins, écrits quelquefois en lettres d'or et de couleur, nous montrent des initiales historiées, et c'est peut-être à



FIG. 1



FIG. 2

Byzance que revient cette idée d'orner les lettres. Dans le cours du Moyen Age, elles deviennent souvent, non seulement de véritables illustrations, mais encore elles prennent une importance telle qu'elles descendent parfois jusqu'au bas de la page, et, même, on en voit occuper la page entière laissant juste la place nécessaire au nombre de lettres devant former le premier mot du texte, somptuosité qui me paraît abusive.



FIG. 4

Lors de l'apparition des livres imprimés, révolution immense dans ses conséquences sociales, les inventeurs n'y virent d'abord que l'idée mesquine de donner le change au public en le laissant croire à des manuscrits d'un prix élevé ; dans ce but, pour leur conserver un aspect moins mécanique, ils imaginèrent de laisser

vides les places des initiales et de les faire exécuter à la main par des enlumineurs. D'autres les faisaient graver au trait et dorer et enluminer après l'impression. C'est cependant cette préoccupation qui fit conserver le goût des initiales ornées dans les livres imprimés plus tard ; de bonne heure, on renonça à ce subterfuge et, à la fin du xve siècle, on grava sur bois une multitude de lettres ornées comme on l'a fait longtemps depuis, bien que de nombreux ouvrages portent encore des initiales et des bordures en couleur auxquelles les yeux étaient habitués.



FIG. 5

Sans m'avancer beaucoup, je puis dire que jamais on ne fit de plus belles, de plus typographiques initiales qu'aux xve et xvie siècles. Il faut n'avoir jamais feuilleté un de ces superbes volumes pour n'être pas persuadé que de belles lettres ornées sont inséparables de tout beau livre imprimé. Elles lui communiquent une richesse et un aspect élégant et cossu qu'une illustration copieuse peut seule égaler sans les remplacer, parce qu'elles appartiennent au texte. Actuellement on se borne à en mettre, quelquefois, au commencement des chapitres, mais tout ouvrage un peu riche devrait en offrir un plus grand nombre. Quand des sous-titres divisent les chapitres, leur place se trouve de la sorte indiquée, ainsi qu'on peut le voir dans le *Flavius Vegetius* imprimé en 1515 pour Jehan Petit par Berthold Rembolt, et dans le *Tibulli Elegiarum* de Guillaume de Fontanet, à Venise en 1520, où cet effet est surtout sensible dans les *Epigrammes de Catulle* faisant partie du même volume.



FIG. 7

Ainsi donc l'auteur qui se propose d'avoir pour son ouvrage une belle typographie fera bien de subdiviser ses chapitres ; d'ailleurs la présence seule d'une lettre ornée pourra faire comprendre qu'il s'agit d'un objet nouveau dans la marche du texte. Dans les ouvrages didactiques, des lettres ornées seraient donc de bons points de repère pour les recherches rapides ; elles seraient proportionnées à l'importance des divisions, grandes pour les chapitres et plus petites pour les paragraphes, mais toujours très visibles. Je crains que nous ne soyons encore loin de ces beaux jours, à voir la façon grise et mesquine dont nos livres actuels sont compris.

Pour entrer dans le domaine de la lettre ornée proprement dite, l'étude des capitales anciennes nous est d'un précieux enseignement. Dans certains ouvrages du xve ou du xvie siècle, imprimés en caractères gothiques, nous trouvons quelquefois des initiales en noir qui ne sont autre chose que des majuscules agrandies et quelque peu ornées de ramifications ornementales imitant des traits de plume ; ces lettres ont le défaut de laisser de trop grands blancs autour d'elles comme on peut s'en assurer dans des livres d'Antoine Vérard et dans la *Chronique de Flandres* de 1530, où, à côté d'assez jolies lettres ornées, on voit un H majuscule gothique reparaître souvent et plus ou moins inharmonique. En effet, les conditions de la typographie sont le resserrement et la régularité ; l'impression ne saurait donc s'accommoder du système des manuscrits du Moyen Age dont la fantaisie laisserait des blancs autour des imprévus de forme d'ensemble des lettres, ce qui romprait l'aspect équilibré que doit avoir une page imprimée.

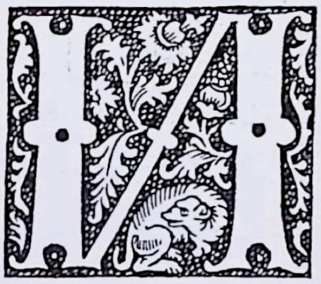


FIG. 6



FIG. 8

Certes, la lettre ornée peut être très grande, telles sont les figures 9, 10 et 17; mais, dans tous les cas, leur forme générale doit *cadrer* avec la façon dont les lignes de caractères sont placées matériellement dans la *forme*. C'est ce



FIG. 9

que l'on comprit de bonne heure, et les figures 1 et 2, qui sont entièrement gothiques de caractère, sont rendues carrées pour pouvoir se juxtaposer au texte régulier.

Pour cette raison, pendant l'âge d'or de la typographie, c'est-à-dire les XVe et XVIe siècles, époques où de véritables artistes dirigeaient les imprimeries, les lettres ornées sont presque toujours enfermées dans un carré, limité par un cadre formel. Nos figures 3 à 8 sont là pour le prouver. Les belles initiales portant les numéros 4 et 5 ont été employées par Michelet Topié et Jacques Herenberck, imprimeurs à Lyon, au XVe siècle : l'N par Gering, à Paris et l'A par Goupil, à Rouen, en 1511.

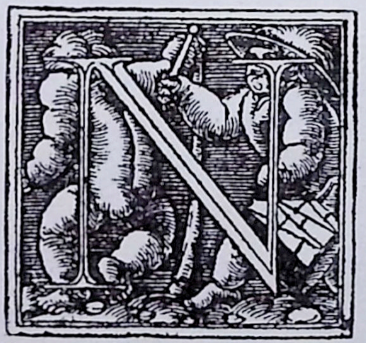


FIG. 11

On en voit de magnifiques, rehaussées d'or à la main, dans *Appiani Romanæ historiæ*, imprimé à Venise en 1477, par Erhardus Ratdolt.

On rencontre cependant au XVIe siècle des initiales d'un beau style non enfermées dans un filet carré, telles sont les figures 18 à 21, la première et la dernière provenant de la *Perspective* de Jehan Cousin.

Pourtant ce n'est pas la généralité, bien qu'au XVIIe siècle on ait aussi employé ce



FIG. 10

moyen (fig. 23 et 24). Mais il est une chose qu'on doit observer dans ces exemples, c'est que ces ornements non limités occupent une forme absolument carrée, et remplie jusqu'aux bords, qui s'encadrait très bien avec le texte. Cette tradition s'est même conservée jusqu'au XVIIIe siècle où la lettre ornée est plutôt rare, car, quand il s'en rencontre, elle est petite, grise, sans effet et gravée sommairement ou plutôt composée avec un caractère d'imprimerie entouré de vignettes typographiques groupées assez ingénieusement et qui lui constituent un encadrement carré. Autrement, on voit à cette époque la taille douce envahir les éditions, autant, et malheureusement, hors du texte que dans le texte lui-même, ce qui produit en ce dernier cas des



FIG. 12

superpositions de gravure au burin sur des caractères typographiques souvent communs et usés; les conditions de la gravure à l'eau-forte et au burin poussaient les artistes, autant que le goût régnant, à traiter, dans les livres de luxe, les en-têtes et les lettres en *vignettes* non limitées, alors que les hors-texte l'étaient pour ainsi dire invariablement par un filet rectangulaire qui en accusait encore la sécheresse de hors-d'œuvre.

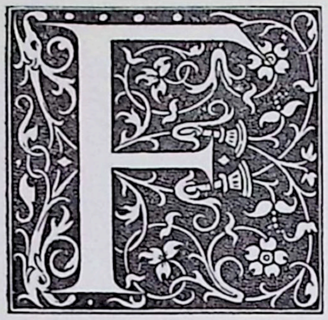


FIG. 13



FIG. 15

Depuis cette époque, la lettre ornée n'a guère d'histoire, car les gravures sur bois du Romantisme ne sont, le plus souvent, que des illustrations minuscules traitées exactement comme les plus grandes. Dans certains de ces volumes illustrés comme la *Jérusalem délivrée* (Mallet 1844) et le *Roland furieux* (Morizot), on voit des vignettes formant sujet, dessinées par Célestin Nanteuil avec beaucoup de talent, mais qui ne portent dans l'angle droit supérieur qu'une très petite initiale d'une forme plutôt lâchée; nous trouvons exactement le même système dans les *Contes d'Hoffmann* (Lavigne 1843) illustrés par Gavarni. Lorsque ce n'est pas une vignette, l'initiale affecte un caractère indécis dans une ornementation d'un goût des plus contestables, ainsi qu'on le voit dans le *Diable boiteux* (Bourdin 1840) ou le *Gil Blas* (Paulin 1835) où les lettres ont le style le plus disparate et paraissent comme ramassées au hasard. Bien plus, dans des ouvrages comme *Bretagne et Vendée* de Pitre Chevalier (Coquebert), ou la *Normandie* et la *Bretagne* de Jules Janin (Bourdin), on ne trouve plus d'initiales du tout, mais un petit sujet la remplace car on ne saurait se passer de son effet malgré des en-têtes assez importants.



FIG. 17



FIG. 14

De nos jours qu'a-t-on fait? — On a de temps à autre reproduit quelques anciennes lettres dont on a régulièrement méconnu le style, mais aucun effort véritable ne s'est fait pour créer en ce genre quelque chose de moderne inspiré par de bonnes traditions. Qu'on ouvre une série de “ beaux livres ” de diverses époques jusqu'à nos jours, qu'on jette un coup d'œil d'ensemble sur ces pages de physionomies si diverses, et une vérité incontestable éclatera aussitôt, c'est que, depuis les commencements de la typographie, cet art n'a fait que s'affaiblir et décliner. La comparaison faite entre un livre imprimé en 1475 et un autre en 1875 sera écrasante pour ce dernier; l'exposition de la gravure sur bois en 1903 l'a bien montré. A côté des pages pleines, à belles vignettes foncées cadrant bien avec un texte fort, lisible et plein, on pouvait voir des livres tout gris, ou plutôt blanchâtres, dont les illustrations paraissaient de maigres fouillis propres à dérouter les myopes. Cela, on ne l'a pas assez dit, on n'a pas voulu le voir pour ne pas trop reconnaître notre déchéance et notre crainte de voir du noir sur du blanc;



FIG. 16

c'est le gris qui paraît nous plaire, caractères gris, grands espaces, vignettes grises qui se perdent insensiblement dans le vide; il n'y a que le papier de blanc, celui-là est aveuglant comme le kaolin dont il est fabriqué et luisant comme les parois d'une salle de bains.



FIG. 18

Notre rôle, à nous, qui voulons tous le mieux et la marche en avant, est de faire tous nos efforts pour revenir à la saine vérité, non en remontant un courant impossible à parcourir en sens inverse, mais en dépassant au contraire les pâles productions de notre époque par de la typographie plus pleine, par des illustrations plus noires ou moins maigres. Oui certes, les livres s'affirment par du noir; le premier aspect en les ouvrant doit frapper à distance, et il ne faut pas que l'on ait besoin de chercher de tout près en quoi il consiste.

Il me reste à indiquer un certain nombre de conditions que doivent remplir les lettres ornées si l'on veut qu'elles produisent un effet satisfaisant et je ne puis mieux faire que de m'inspirer de quelques exemples, pris à diverses époques. En dehors de ce qui a été dit de l'espace qui doit être occupé par l'ornementation, il est facile de constater que la *forme* de la lettre en elle-même a une assez grande importance; or, qu'observons-nous le plus souvent? C'est sa parfaite régularité; les lettres à physionomie gothique des figures 1 à 10 sont presque toujours d'une grande élégance qui n'exclut pas une certaine fantaisie, et, dans celles plus récentes des figures suivantes, on ne peut qu'admirer leur style correct et leur pureté de tracé. Dans les plus belles éditions, la lettre de l'initiale doit se conformer à celles du texte typographique; c'est la meilleure marche à suivre, bien que de nombreux livres anciens joignent des initiales gothiques à un texte romain et vice versa, et qu'il en résulte de l'inharmonie.



FIG. 21

Que le lecteur ne se figure pas qu'il soit facile, je dirais presque possible, de modifier des lettres destinées à être lues au premier coup d'œil; c'est là une tâche ingrate et dangereuse. Le plus petit changement de détail transforme entièrement une lettre, et ce n'est ni par des courbes bizarres, ni par des jambages cassés ou courbés qu'on peut espérer créer de nouveaux types. Il y a trois genres principaux dans la lettre, ce sont le romain, l'italique et le gothique, ce dernier permettant un peu plus de fantaisie parce qu'il en existe de plusieurs époques; mais quant à dénaturer du romain, il n'y faut pas songer. Ces lettres sont dans l'œil des peuples depuis deux mille ans et plus, et leur lisibilité dépend de leur pureté de forme. Ce qui rend les lettres lisibles n'est pas leur ressemblance entre elles, ce sont leurs différences. Voilà ce que n'ont pas compris nombre de modernes, créateurs d'alphabets nouveaux, dans lesquels ils se sont fait une loi de faire tout leur alphabet pareil, faisant les O, les C, les B, les D carrés pour ressembler davantage aux L, aux H, aux F, ce qui a l'air d'une simple gageure et ne peut rendre aucun service à personne.



FIG. 19



FIG. 20

Une autre condition s'impose à toute initiale, c'est sa *lisibilité* dans l'ornement qui l'en-

toure. Les divers exemples qui sont donnés dans cet article possèdent cette qualité à des degrés divers, et, en les passant en revue comparative, il est facile de s'apercevoir que chacune de ces lettres comporte deux valeurs, le noir et le gris pour les figures 1 à 3 et le blanc et le gris pour les autres. Par le gris, j'entends le ton formé à distance par des ornements blancs sur fond noir, comme dans les exemples 1 à 17, ou par des ornements au trait ou modelés sur fond blanc. Dans le premier cas les noirs laissés entre les ornements blancs ne doivent sous aucun prétexte égaler ceux des pleins de la lettre et, dans le second, ce sont les blancs des ornements qui subissent cette loi. Ainsi les noirs des fonds de la lettre P de la figure 3 sont très morcelés et plus petits que le jambage ou la panse de la lettre. Le T de la figure 4 est également très lisible sur les nombreux ornements blancs du fond, parce que tous ces blancs sont inférieurs à ceux de l'initiale. Dans les figures 9 et 10, il existe des blancs dans les feuillages qui sont presque égaux à ceux des lettres, mais ils renferment des traits et des hachures qui les rendent gris à distance. Si l'exemple de la figure 11 est à ce point de vue moins concluant, les figures 12 à 16 sont une des meilleures expressions de ce principe ; rien n'égale l'élégance, la lisibilité, le bon effet de ces quatre lettres surtout, F, Q, M, A, qui proviennent de l'atelier de Simon de Colines, imprimeur à Meaux au XVIe siècle.



FIG. 22



FIG. 24

Dans l'S de la figure 17 on peut même presque regretter le trait qui divise la lettre tout au long, malgré la beauté de cette initiale tirée de la première édition des *Œuvres de saint Hilaire de Poitiers* imprimée au XVIe siècle, à Paris, par Josse Bade.

Les lettres ornées du genre de la figure 18 sont nombreuses au milieu du XVIe siècle, beaucoup même ne montrent qu'un ornement au trait, sans aucun modelé, ce qui suffit pour former un gris sur lequel se détache la lettre en blanc. Mais quel que soit le mérite de ces initiales, je ne puis m'empêcher de les trouver trop blanches, dans leur ensemble, à côté du texte des pages ; elles frappent moins rapidement le regard que les précédentes, et n'« illustrent » pas les pages aussi copieusement. Ce n'est pas à l'analyse du détail vu de près que cette impression se produit, c'est en feuilletant des volumes où les lettres appartiennent aux deux différents systèmes. Dans les lettres à sujets, comme en présentent les figures 11 et 22, la lettre doit être plus nette encore que dans ces deux exemples, parce que les exigences d'une scène en petit réclament des blancs assez larges et souvent supérieurs à ceux du caractère ; en ce cas, le parti à fond noir est préférable.



FIG. 23

Il y a enfin un dernier enseignement à tirer des exemples de lettres anciennes que l'on voit ici, c'est la séparation relative de la lettre d'avec l'ornement qui garnit le champ, et le soin qu'il faut apporter à isoler le caractère par un fond qui l'entoure partout. Dans les trois premières figures, c'est un trait blanc qui entoure le noir des lettres et dans les autres un noir, malgré les passages de l'ornement sur la lettre elle-même, comme on le constate dans le T de la figure 4, le P de la figure 5, l'O et le P des figures 9 et 10, et l'S de la figure 17. Mais ces superpositions n'ont aucun effet nuisible, parce que ces recouvrements sont peu impor-

tants eu égard à la largeur du blanc des lettres, et j'aurais pu en montrer d'autres types entièrement traversés par des rinceaux linéaires sans que la lettre en souffre, grâce aux noirs isolants qui règnent sur les contours. Au point de vue pratique, il est facile de s'assurer un tel résultat ; il suffit de tracer d'avance un large trait noir à l'extérieur des lettres en blanc, ou un trait blanc autour des lettres en noir, et de ne permettre qu'à de minces tiges ou à de petites formes d'attaquer ce trait, en réservant les effets les plus larges pour les parties libres du fond. A l'aide de ce principe, il est impossible de faire fausse route ; les superbes lettres des figures 9 et 10 qui proviennent d'un ouvrage imprimé par Claude Dayne à Lyon, en 1496, sont là pour affirmer cette manière de voir. Les lettres G et T des figures 23 et 24, qui sont, la première de l'époque de Louis XIII et l'autre de l'époque de Louis XIV, comportent un trait de force en noir simulant une épaisseur, innovation peu heureuse dictée par un souci de lisibilité. Le V et le P des figures 19 et 20, lettres du milieu du XVIe siècle, doivent leur franchise à ce qu'il n'existe pour ainsi dire aucun blanc dans les ornements qui égale ceux des pleins de la lettre ; c'est donc toujours le même principe, c'est en rendant le caractère indépendant de son ornement et en en assurant la complète lisibilité qu'on atteint sûrement le but.





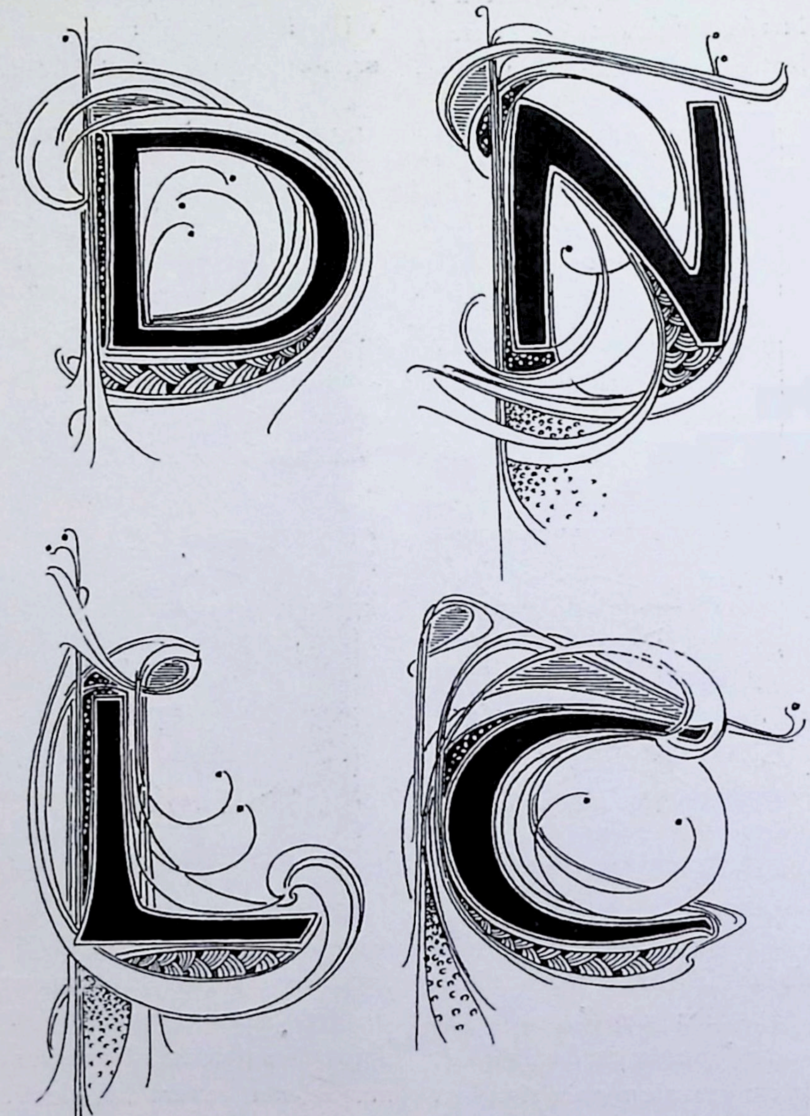

CAUVY — 1er Prix

Cet examen très incomplet d'une question aussi importante et aussi peu formulée jusqu'ici, méritait de précéder cette appréciation du concours de lettres ornées, car j'estime que chacun de ces concours renferme une leçon implicite dont tous les lecteurs peuvent faire leur profit. Mais si je me suis appuyé sur un passé déjà lointain, c'est que nos temps actuels auraient été absolument incapables de fournir des exemples concluants. Aussi, recommanderai-je à ceux qui auront bien voulu suivre cet article jusqu'au bout, de se borner à regarder les exemples donnés pour y trouver les preuves de ce qui est exposé ci-dessus, en leur enjoignant de plus, de n'y rien copier. Si l'on fait du nouveau avec de l'ancien, ce ne peut être qu'à la condition de recueillir le pourquoi du bon effet de cet ancien et de s'en tenir là.

Il est presque inutile de dire que, tout en reconnaissant les louables efforts des concurrents pour créer des initiales typographiques, bien peu se sont approchés d'une réalisation encore très approximative, tant cet art de la lettre est actuellement à l'état confus dans les meilleurs esprits.

Les deux séries de lettres noires de M. Cauvy sont incontestablement les meilleures du concours bien qu'inégales. Aussi, pour lui décerner le premier prix, le Jury a estimé devoir prendre le D de la deuxième série pour remplacer celui de la première, dans lequel se trouvait un perroquet trop noir qui luttait d'importance avec le caractère. Cet oiseau offre à un moindre degré le même défaut dans l'N que nous reproduisons, bien qu'il soit divisé par des détails blancs trop peu nombreux. L'artiste a sauvé ses lettres en les entourant d'un trait blanc qui les isolent de noirs encore un peu

larges comme dans le haut de l'L. Le D et le C sont les meilleures initiales reproduites, encore que le D eût pu se passer d'adjonctions épaisses et d'un trait blanc qui coupe le jambage, et le C d'un écureuil trop également blanc, dont la silhouette pouvait être plus dégagée. Mais ces lettres sont typographiques et s'encadreraient très bien dans un texte fort et serré.



FURSTER — 2e Prix

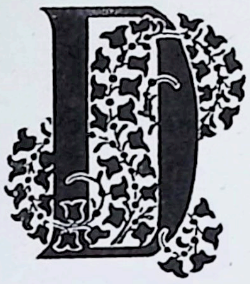
Le jury a attribué le deuxième prix à M. Germain Furster au Havre; ses lettres qui rappellent les dispositions du Moyen Age, tout en étant libres d'imitation servile, sont quelque peu maigres d'ornements. Les caractères sont légèrement déformés, mais pas d'une façon trop choquante. Elles sont moins typographiques que les précédentes et exigeraient autour d'elles des blancs qui seraient certainement très nuisibles à côté du texte.

Enfin M. Mirabent a obtenu le troisième prix pour deux séries de lettres fort inégales de valeur. Il est regrettable que nous n'ayons pas reçu une série complète dans le genre du D ou de l'L dont les ornements fins se distinguent suffisamment des caractères. Ceux-ci sont un peu hauts et manquent de distinction en eux-mêmes; il aurait été préférable d'opter pour le blanc ou le noir dans les lettres. Les ensembles sont peu typographiques et exigent des rentrées du texte toujours peu agréables. L'L et l'N à feuillages sont d'un effet assez bon encore que peu nouveau, mais cette dernière lettre est préférable à l'autre parce que ses prolongements se trouveraient à l'extérieur du texte.

M. Winkelman, à Amsterdam, a envoyé une série de lettres très typographiques. Elles sont claires et lisibles, mais leur ornementation est pauvre et froide. Comme le concours demandait des lettres ornées, il fallait faire un peu plus d'efforts dans le sens de cette ornementation en cherchant des mouvements qui fussent en contraste avec les lignes de la lettre. Au commencement de cet article se trouve la figure 1 dont le traitement est des plus simples et presque aussi dénué de richesse que les lettres de M. Winkelman; mais l'effet obtenu, avec des moyens très simples, ne présente cependant aucune froideur, parce que les éléments de l'ornement sont grassement disposés et sans sécheresse dans l'exécution.

Nous avons reçu un certain nombre de lettres dont les ornements sont bien dessinés mais qui sont illisibles par suite de la déformation des caractères ou de leur enlisement dans des ensembles où ils disparaissent. Ainsi les lettres marquées « Suession », qui sont d'une bonne exécution, montrent peu de mesure; si l'L peut aller, l'N est trop chargé et le D

mauvais de lignes. Les lettres portant l'indication « AMZ » offrent en haut une rangée passable, d'un effet maigre ; les autres sont noyées dans des ornements qui passent sur la lettre et là où il faut des courbes, ou en transformant les jambages droits en courbes inutiles. Ce sont des erreurs qui doivent être condamnées à



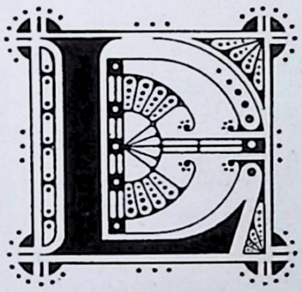
MIRABENT



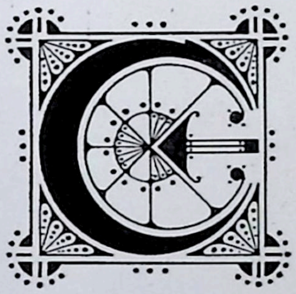


3e *Prix*

ne la laissent plus dominer comme il le faut en produisant aussi un effet gris uniforme qui confond tout. Si M. Alcan nous envoie un travail d'une sûreté de main inouïe, en revanche ses lettres n'ont pas un style assez individuel. D'autres nous ont envoyé des lettres dissimulées dans d'énormes rosaces qui les tuent entièrement et enfin un grand nombre ne nous ont donné que des lettres déformées, illisibles et antityphographiques. J'ai signalé ce défaut comme il convenait et ne puis qu'insister là-dessus une fois de plus en mettant en garde les dessinateurs contre leur acharnement à torturer des formes de lettres sans rien leur ajouter de possible. Certains font les panses des D et des C au moyen d'une ligne oblique ou brisée, mettant des angles



WINKELMAN



Mention

tous les points de vue ; le livre ne permet pas la fantaisie de l'affiche ou de l'enseigne. La lettre est comme un être pourvu d'organes essentiels auxquels on ne peut toucher sans le priver de vie ; tout ce qu'il est possible de modifier c'est la proportion qui peut être plus ou moins élancée ou trapue, épaisse ou mince, avec des crochets ou des barres plus ou moins visibles.

Je suis convaincu qu'après de telles recommandations un nouveau concours donnerait des résultats tout autres et rien ne dit qu'il ne se refera pas dans de plus intéressantes conditions.

Nous devons à la grande obligeance de M. Héon, de l'Imprimerie Nationale, la communication de la plupart des lettres anciennes qui ont été ici reproduites.

E. Grasset.



SPICER-SIMSON *Frise*

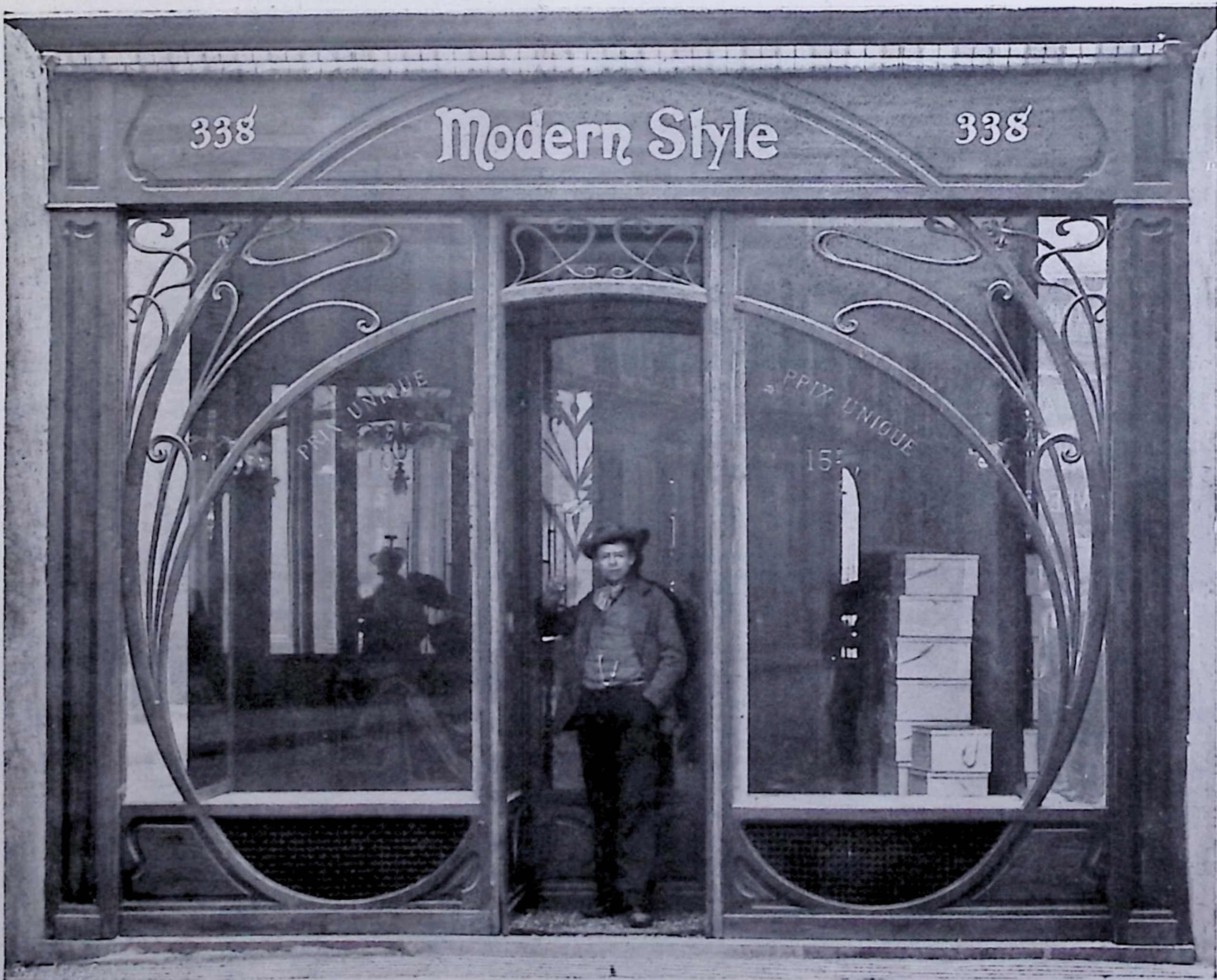
L'ESTHÉTIQUE DE LA RUE

La manière de raccrocher l'attention du passant se modifie selon les époques; à l'enseigne, qu'on a essayé vainement de recommencer, a succédé la façade ornementée, et la physionomie des villes s'en agrémente; la boutique, dont nous retrouvons les anciens aspects dans tel roman de Balzac, a profité comme la maison tout entière de notre besoin actuel d'aération, de lumière, d'élégance; les petits carreaux ont été remplacés par les grandes vitres, à la ligne droite, monotonément architecturale, se marient la courbe gracieuse, le rinceau en volute; l'exagération de cette nouveauté est ce qu'on appelle le modern style, avec ses allongements de ténias, ses zigzags de foudre, ses incohérences de rythme.

Pour une physiologie des quartiers de Paris, il serait curieux de noter les innovations des magasins; en voici un installé récemment par M. Lebègue, rue Saint-Honoré; ses courbes de bois et métal encadrent l'entrée d'une de ces portes rondes qui se voient souvent dans les constructions japonaises, mais ici la tige de départ s'évase en ramilles tortionnées qui concourent néanmoins à l'harmonie d'ensemble.

Une critique s'impose : pourquoi cette recherche d'ornements imprévus ne deviendrait-elle pas indicatrice? Pourquoi ne renseignerait-elle pas comme l'*enseigne* de jadis dont nous parlions plus haut? Ici c'est un commerce de modes et chapeaux, mais derrière des vitrines ainsi disposées on rencontre ailleurs des souliers, des meubles, ou des bouteilles de lait; quel que soit le livre, la reliure est uniforme, et même de la fantaisie l'ennui commence à naître à cause de cette répétition vulgarisée; l'architecte devrait adapter sa conception à un but déterminé; le cabaret du bon vieux temps avec ses pampres en fer forgé était chose logique; il y aurait dans ce sens un progrès d'art à réaliser.

M. G.





BORDURES

PAR M. P.-VERNEUIL

Supplément à Art et Décoration, *Novembre 1904.*



DUFRÈNE Pl. 30

Les Bordures

Une étude théorique sur l'ornementation peut être utile au décorateur, et intéresser en même temps l'amateur, en l'initiant aux méthodes de composition. Elle fait sentir également toutes les difficultés que le décorateur doit vaincre pour faire son œuvre.

Nous pensons donc intéresser nos lecteurs en leur donnant la primeur de ces notes substantielles que M. Grasset vient d'écrire en guise de préface pour un recueil de bordures qui vient de paraître. Ce volume, croyons-nous, est appelé à rendre les plus grands services à tous ceux qu'intéressent l'ornementation.

GÉNÉRALITÉS

Toute bordure sert à limiter un espace uni ou travaillé pour souligner sa forme générale. Lorsqu'il n'en existe, sur une paroi verticale comme celle d'un local, qu'en haut, près du plafond, et en bas, contre la cymaise, la bordure joue le rôle d'un passage entre le plafond d'une part et le soubassement de l'autre. Mais lorsqu'une bordure entoure complètement une surface, comme celle d'un plat, non seulement elle accuse aussi les bords de cet objet, mais elle peut encore constituer son seul ornement et devient alors un véritable *cadre*.



M. P.-VERNEUIL Pl. 10

On proportionne la richesse de la bordure à celle du fond, sur lequel elle doit l'emporter. Très souvent aussi, il arrive que les murs d'une salle peuvent être entièrement unis et ne devoir leur ornementation qu'à une belle et large bordure.

Le plus ordinairement toute bordure se compose de trois parties qui sont (1) le *champ* (A) destiné à recevoir les ornements, et qui occupe la plus large surface, et les *listels* (B) qui sont des bandes rectilignes simples ou multiples qui limitent ce champ de chaque côté dans le sens de la longueur. Les listels qui sont placés à l'extérieur du champ sont plus nombreux ou plus importants que ceux qui le limitent contre le fond, et prennent le nom de *talon* (C). On nomme aussi les listels *galons* lorsqu'ils sont ornés eux-mêmes.

Mais les bordures ne sont pas toujours enfermées entre des listels et assez souvent, surtout quand ce sont des ornements exécutés en peinture, leur partie interne touchant le fond peut être libre (2); en ce cas le champ principal où se développent les ornements se

trouve être le fond lui-même. Seulement, si l'on se contentait de cette solution, la bordure présenterait un désagréable aspect de mai-

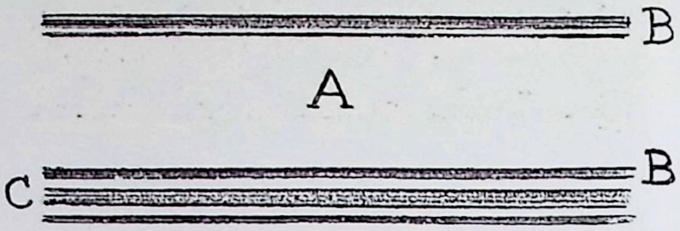


FIG. 1

greur, à moins que les ornements ne fussent extrêmement couvrants ; aussi a-t-on habituellement soin de ménager un fond d'un autre ton



FIG. 2

avoisinant le talon, qui donne à l'ensemble la solidité nécessaire (3). Car, il ne faut pas l'oublier, la principale qualité d'une bordure

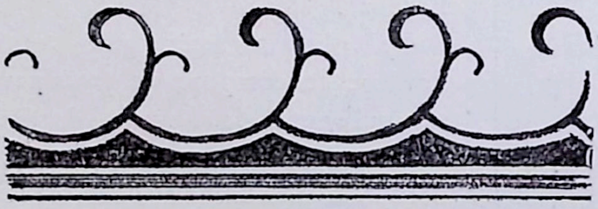


FIG. 3

est de *border*, c'est-à-dire de limiter franchement. Or l'expérience a constaté que, lorsque le fond était clair, le champ de la bordure devait être foncé (4), et que quand ce fond était foncé, le champ de sa bordure devait être clair (5). C'est là une vérité plus souvent méconnue qu'on ne pourrait le supposer, et l'on s'étonne parfois du peu d'effet produit par une superbe bordure, faute d'avoir tenu compte de ce principe rigoureux.

FRISES ET MONTANTS

Une question importante est la distinction indispensable qui doit être faite entre les bordures et les *frises*. Ces dernières ne possèdent, en général, que le seul sens horizontal et ne sauraient être retournées. Dans une frise, l'artiste est libre de procéder avec toute la fantaisie imaginable ; cependant, si la reproduction de la frise dépend des moyens indus-

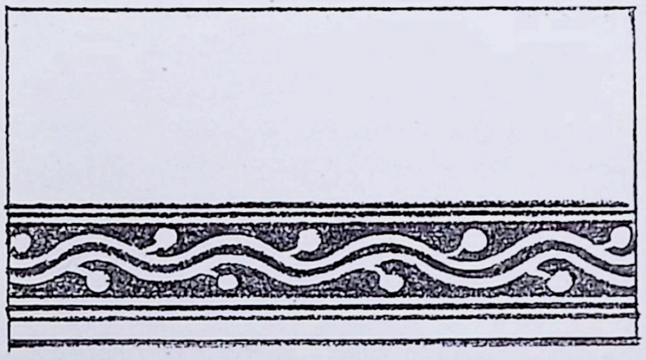
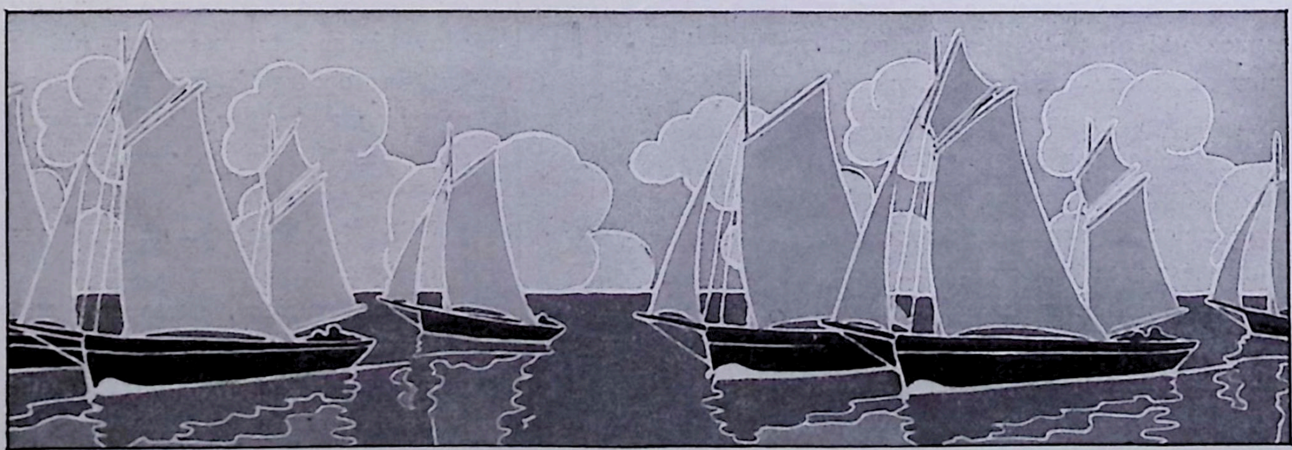


FIG. 4

triels, il faudra penser au raccord et ne pas composer avec un sujet tellement voyant que son retour fréquent devienne une fatigue odieuse. Au contraire, il est bien préférable d'adopter plutôt une certaine similitude de surface, de couleur et d'aspect qui laisse à peine



M. P.-VERNEUIL — Pl. 22

deviner le retour du motif au raccord. (Voir la frise au bas de la Planche 22.)

Il faut encore distinguer entre les bordures et les *montants*. Comme leur nom l'indique, ce qui caractérise ceux-ci est qu'ils ne pourraient être employés que dans une situation verticale unique, et ne pourraient être ni couchés horizontalement, ni retournés sens dessus dessous (Voir un certain nombre de ces montants dans les Planches 3 à droite, 4 à droite et à gauche,

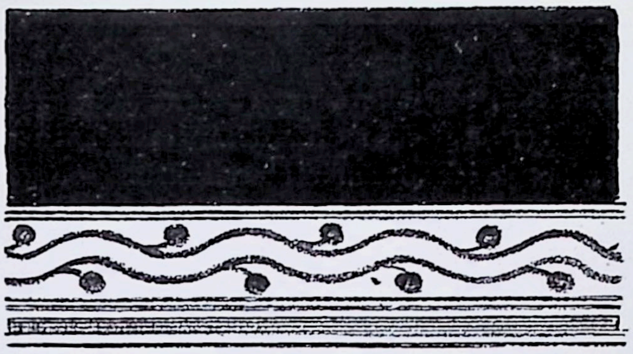


FIG. 5

6 à droite, 10 à droite, 37 à droite et à gauche, 49 à gauche). Leur emploi, comme celui des frises, se trouve donc limité, et ne peut faire l'objet d'une fabrication industrielle courante, si ce n'est dans le cas où l'on pourrait, sur un fond uni, en garnir une pièce à des distances voulues; ces montants devraient être

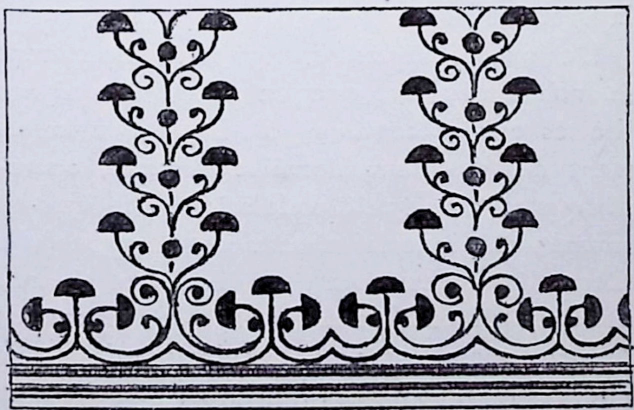


FIG. 6

accompagnés, en haut et en bas, d'une ou deux bordures spéciales avec un listel d'arrêt ou un raccord réglant, en ce cas, la distance des intervalles (6).

BORDURES A SENS INDIFFÉRENT

Si les frises et les montants échappent à tout autres conditions que celles que je viens de signaler, il n'en est pas ainsi de la *bordure*. Celle-ci, d'un rôle plus modeste, bien que

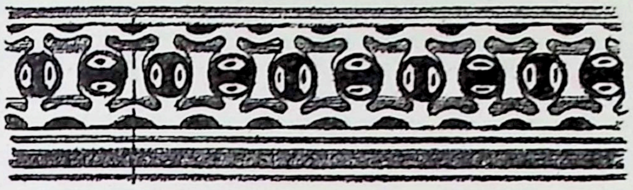


FIG. 7

plus habituel, atteint l'idéal des services qu'elle peut rendre, quand il est possible de la placer aussi bien en haut qu'en bas, à droite qu'à gauche ; ce sont ces bordures dont le *sens* est *indifférent*.

La composition des bordures à sens indifférent est assez limitée, bien qu'elle puisse se faire de plusieurs manières, et d'abord par la *répétition* pure et simple de motifs égaux ou semblables n'ayant aucun sens (7); mais on peut obtenir un balancement très exact par l'alternance de motifs égaux, si leurs axes sont

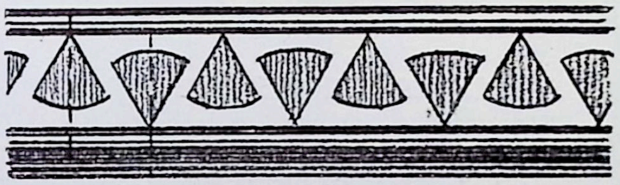


FIG. 8

perpendiculaires aux deux côtés de la bordure, et si ces motifs sont symétriques sur ces axes (8). Toutefois les motifs ne s'attachent pas nécessairement aux listels qui bordent le champ, et il est possible d'employer des systèmes de courbes juxtaposées et alternées sans aucun lien avec les listels (9). On peut encore faire usage d'une ondulation, dans les vides de laquelle seront placés des motifs n'ayant pas de sens voulu (10), ou procéder par semis de motifs, mis dans un ordre qui se répète exactement selon le tracé de la figure 11. On voit qu'il s'agit toujours d'axes perpendiculaires à



FIG. 9

la longueur de la bordure, et que les motifs placés sur B C seront coupés par cette ligne

en deux parties égales, tout le dessin étant contenu dans le triangle A B C. (Un bon

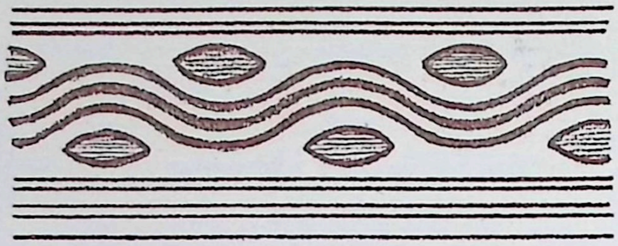


FIG. 10

exemple de bordure à sens indifférent se trouve au bas et au milieu de la Planche 38; d'autres peuvent être signalés dans les Planches 1

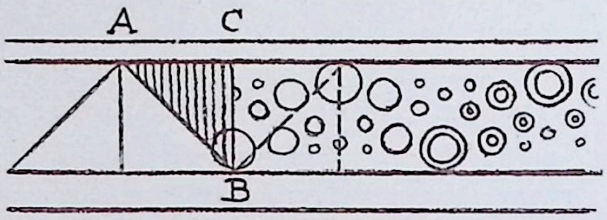


FIG. 11

au quatrième rang, 31 en haut, 37 au milieu et 60 en en haut.)

BORDURES SUIVIES ALTERNES

Les bordures *alternes* sont les plus pratiques après celles que nous venons de voir, car l'exacte alternance des motifs leur donne un équilibre parfait en un sens, celui selon

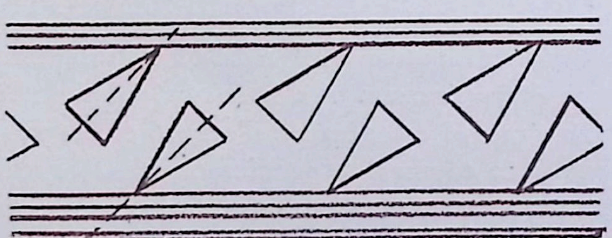


FIG 12

lequel elles paraissent marcher, ou, comme l'on dit, *courir*.

Si nous considérons des motifs réguliers et égaux placés sur des axes obliques parallèles

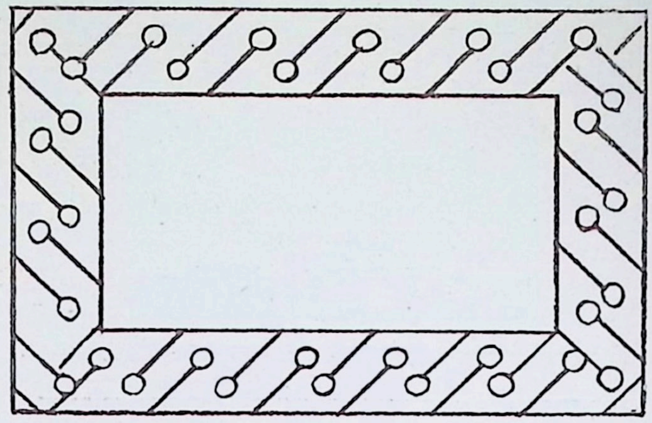


FIG. 13

entre eux, leur alternance se pondèrera exactement (12), et ces motifs détermineraient une bordure à sens indifférent si l'inclinaison des axes n'avait lieu en une direction opposée pour la bordure verticale et pour l'horizontale; et que, de plus, en considérant l'extérieur de la surface bordée, si les motifs n'étaient montants à droite et descendants à gauche, ou

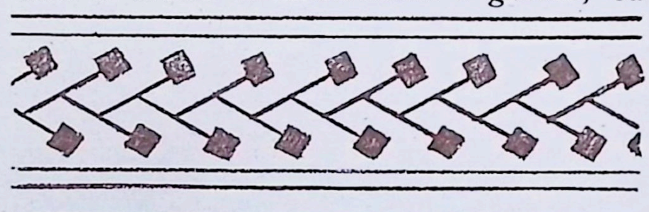


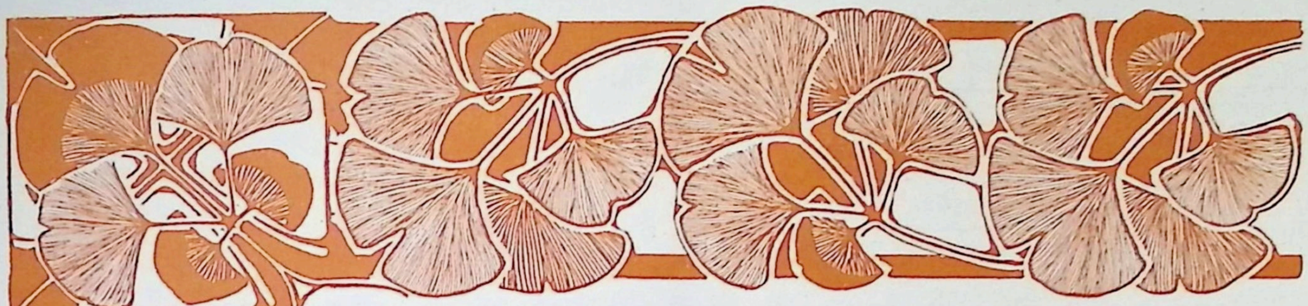
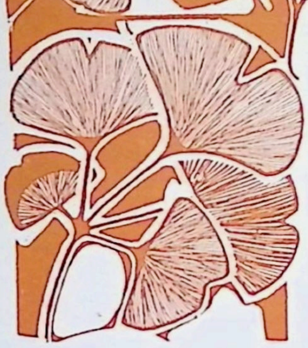
FIG. 14

vice versa, ainsi qu'on le voit clairement dans la figure 13.

Des axes obliques contrariés (14) donneront le même résultat, que ce soient des lignes droites ou des courbes (15). Dans le balancement de ces deux dernières figures, on remarque un principe d'ondulation, une *ligne* ou *mouvement*, dont le *rinceau* est le type (16). Cette ligne peut être matériellement absente et cependant se faire sentir sous des ornements très couvrants, composés simplement de motifs alternés (17). (Voir les bordures, planche 2 en haut, 9 à droite, 25 en bas à droite, 51 en



BACARD *Pl. 38*

BÉNÉDICTUS — *Pl. 2*

haut, 54 en haut à gauche, 57 à gauche).

Dans les bordures de ce genre, si les listels sont égaux et qu'il n'y ait pas de talon, il sera possible de les placer, à droite et à gauche de l'espace à encadrer, sous forme de montants dans le même sens. Les deux directions horizontales pourront alors être choisies

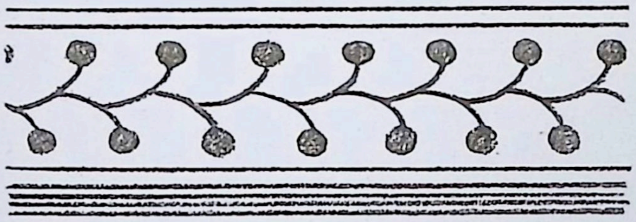


FIG. 15

en un sens unique, ou opposé comme l'indique la figure 18.

On peut, dans une certaine mesure, rappro-

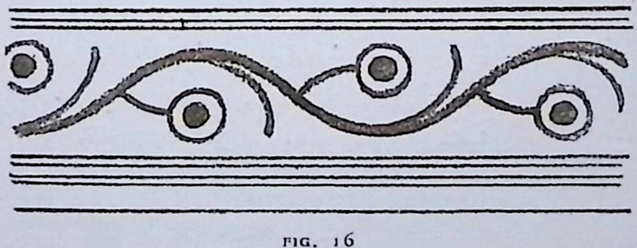


FIG. 16

cher ces bordures alternes de celles à sens indifférent si l'on a soin d'équilibrer les principaux effets en sens contraire (19); l'attache seule des

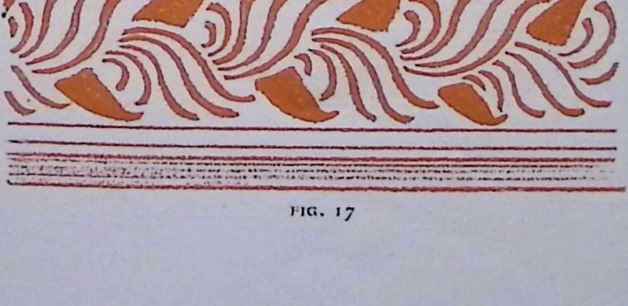


FIG. 17

motifs marche en un sens donné et moins celle-ci sera visible et plus la bordure sera commode à em-

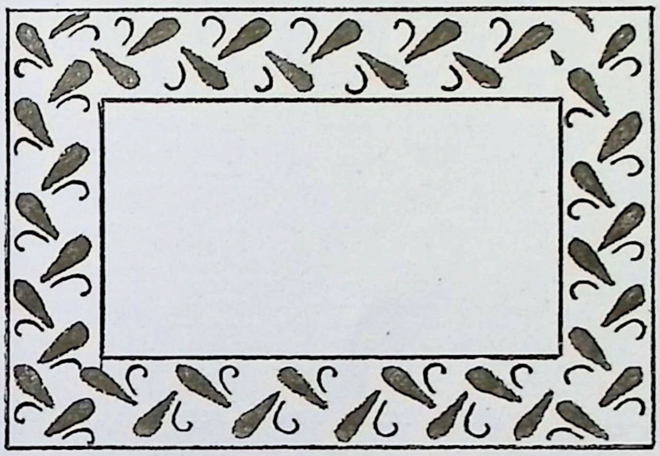


FIG. 18

ployer. Ainsi, si dans la planche 2 la bordure du haut est un bon exemple d'alternance, nous ne

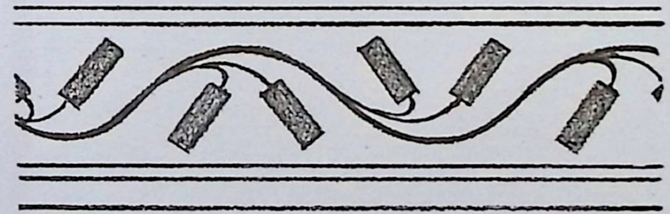


FIG. 19

devons pas oublier qu'elle comporte une contrepartie symétrique à cause d'un fond noir rempli

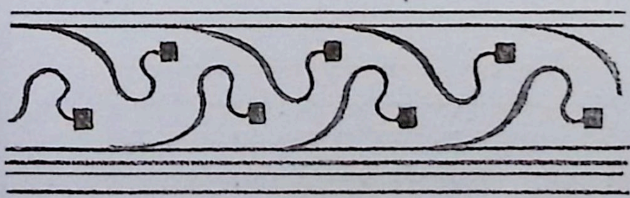


FIG. 20

en haut et extérieurement à gauche. Mais rien ne serait plus facile que d'en faire autant de l'autre côté de façon à pouvoir placer le même dessin horizontalement ou verticalement sans avoir recours à son pareil symétrique. S'il s'agit d'une bordure en papier de tenture, il

serait aisé de la retourner, de sens, sur l'axe ou les axes, au milieu du panneau à border,

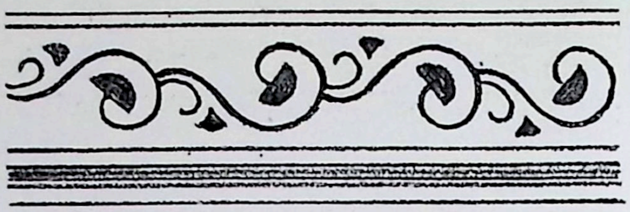


FIG. 21

pour obtenir un effet complètement équilibré. La bordure au bas et à droite de la planche 25 est composée de façon à avoir un sens presque indifférent.

Les bordures alternes peuvent donc avoir leurs mouvements, soit greffés sur les deux

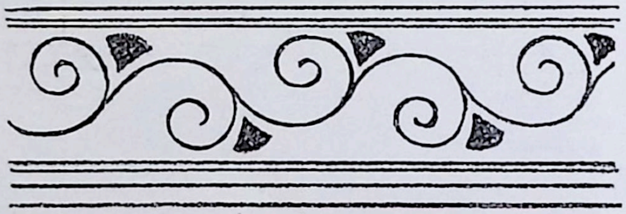


FIG. 22

listels (20), soit formés de courbes juxtasposées (21) ou encore de courbes raccordées (22). Mais il est préférable de dissimuler le plus possible le sens de ces mouvements, ainsi que l'a montré la figure 19, ou comme on peut aussi le voir, bien qu'à un moindre degré, figure 23, ce qui rend ces bordures plus pratiques. Le dessin tout entier tiendra (24) dans le triangle A B C, lequel sera retourné en A B D. (La planche 15 est complètement construite de cette façon.)



BÉNÉDICTUS *Pl. 15*

BORDURES UNILATÉRALES

En dehors des bordures alternes, se remarquent les bordures *unilatérales*, qui forment une division caractéristique de ce sujet. Ce sont, de beaucoup, les plus nombreuses de ce recueil. On peut en distinguer deux sortes principales, celles qui se composent comme les bordures alternes, mais en variant le motif alterné (25) et qui présentent un balancement suffisant pour que leur emploi soit facile, et celles dont les deux bords sont très différents d'importance et de composition (26). Ces dernières seront renversées à droite si elles sont à gauche dans leur sens ; mais l'effet peut en être corrigé par l'adjonction de mouvements contraires (27).

Beaucoup des bordures unilatérales de cet ouvrage peuvent être mises à l'envers sans inconvénient, à la condition que le côté destiné à border l'intérieur du fond soit toujours tourné



FIG. 23

sur celui-ci. (Qu'on remarque, entre autres, Planches 1 la troisième, 2 au bas, 10 au milieu, 34 en haut à droite.) Mais, comme les bordures ne s'appliquent pas toujours à des parois verticales, celles d'un plateau, d'une table, d'une

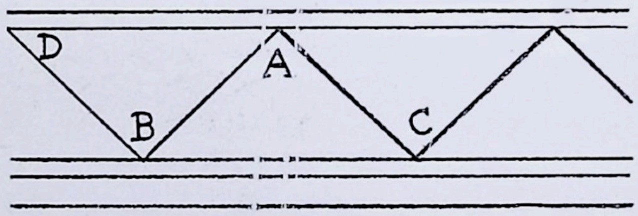


FIG. 24

nappe, permettent et demandent même l'unilatéralité.

Si la bordure unilatérale devient telle qu'elle ne puisse être placée qu'en un sens unique (Pl. 19 au bas), nous revenons aux frises proprement dites que j'ai signalées en commençant.

BORDURES RAMPANTES

Les bordures réellement *rampantes* sont d'un usage moins fréquent que les autres et sont surtout destinées à la peinture (Pl. 16), et, en ce cas-là, le poncif ou le pochoir peuvent se retourner pour un rampant tourné dans l'autre sens ; encore faut-il que l'inclinaison soit la même, car s'il s'y trouve un motif vertical, comme dans la Planche 16, cette condition devient nécessaire ; mais si, au

contraire le motif est simple, comme celui de la planche 50, l'inclinaison se trouve sans effet ainsi que l'inversion. Au reste, les bordures alternes sont toutes aptes à être employées sur les rampants; ceux-ci ne sont vraiment spécialisés que par la présence de motifs verticaux.

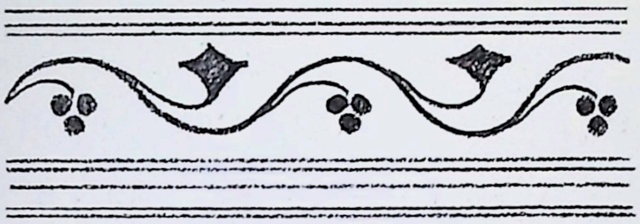
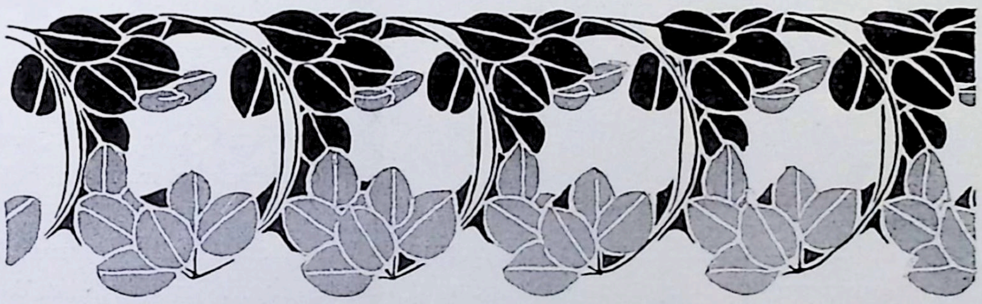


FIG. 25

BORDURES CIRCULAIRES

Une bordure droite quelconque peut être facilement appropriée à un *cercle* par une transformation qui en contracte un peu le côté intérieur. Une précaution à prendre consiste à établir un nombre entier de divisions dans lesquelles chaque motif sera contenu, et, s'il s'agit de bordures alternes, d'un nombre pair de divisions pour que la rencontre soit normale, à moins de comprendre dans une division les deux motifs alternés; cette observation a son utilité lorsqu'on se sert d'un pochoir employé des deux côtés. Les bordures circulaires exigent autant de poncifs que de rayons de cercles différents.



BÉNÉDICTUS Pl. 2



FIG. 26

ANGLES

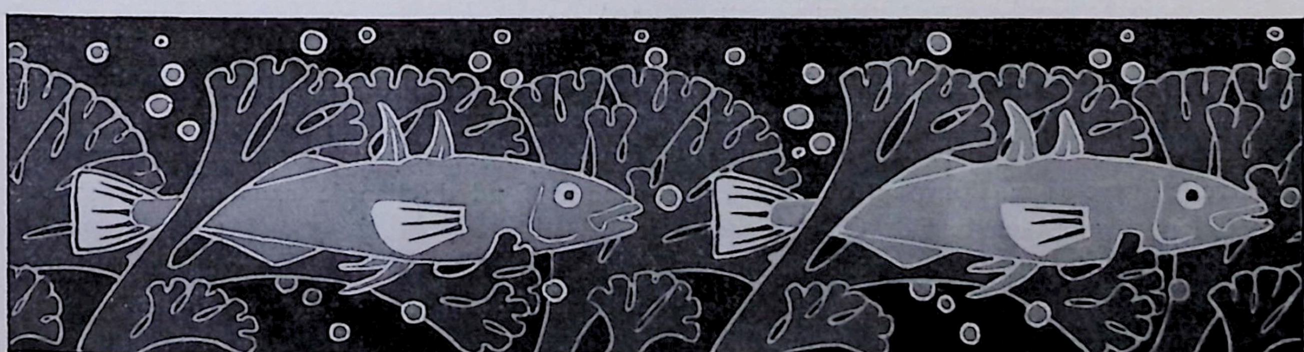
La question du *retour d'angle* des bordures est une des moins faciles à traiter. Le problème



FIG. 27

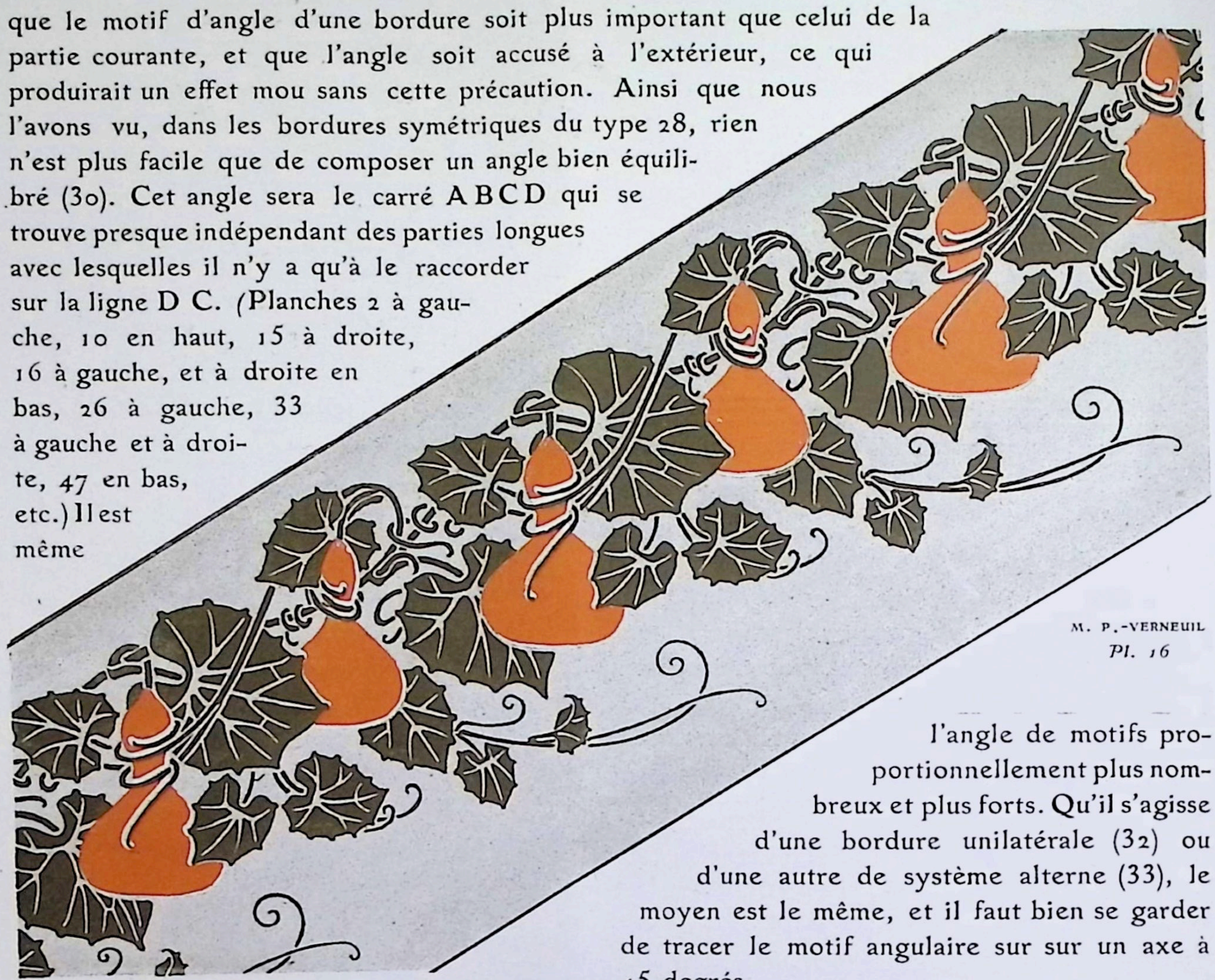
varie en effet selon que la bordure existe en deux dessins différents, symétriques l'un de l'autre (28), ou selon qu'elle marche en un sens unique (29). Si le premier cas est des plus faciles à résoudre, le second l'est beaucoup moins, et cependant c'est ce dernier qui intéresse le plus la fabrication.

Un principe, résultant de l'expérience, veut



M. P.-VERNEUIL Pl. 19

que le motif d'angle d'une bordure soit plus important que celui de la partie courante, et que l'angle soit accusé à l'extérieur, ce qui produirait un effet mou sans cette précaution. Ainsi que nous l'avons vu, dans les bordures symétriques du type 28, rien n'est plus facile que de composer un angle bien équilibré (30). Cet angle sera le carré ABCD qui se trouve presque indépendant des parties longues avec lesquelles il n'y a qu'à le raccorder sur la ligne D C. (Planches 2 à gauche, 10 en haut, 15 à droite, 16 à gauche, et à droite en bas, 26 à gauche, 33 à gauche et à droite, 47 en bas, etc.) Il est même



M. P.-VERNEUIL
Pl. 16

possible, comme dans beaucoup des exemples de cet ouvrage, de dépasser notablement le carré que nous avons vu ci-dessus. Ces dispositions sont très bonnes pour la peinture ou le pochoir, mais sont d'un usage limité dans la fabrication industrielle.

En effet, dans celle-ci, on recherche surtout l'économie du dessin et on préfère, comme par exemple dans les carrelages, la disposition de la figure 29. Or, si nous construisons un motif régulier avec un axe oblique dans une bordure alterne ou unilatérale ayant un sens, il arrive qu'il se trouve une différence dans la largeur des fonds qui séparent les motifs de la bordure de celui de l'angle, ainsi que le montre la figure 31 où l'on peut observer l'espace H plus grand que le vide G, et le motif d'angle n'aura plus l'air d'appartenir à sa bordure. Le meilleur parti à prendre est d'incliner le mouvement des supports des motifs de l'angle dans le même sens que ceux du cours de la bordure (32), en s'efforçant de meubler l'angle de motifs proportionnellement plus nombreux et plus forts. Qu'il s'agisse d'une bordure unilatérale (32) ou d'une autre de système alterne (33), le moyen est le même, et il faut bien se garder de tracer le motif angulaire sur sur un axe à 45 degrés.

Il est inutile de formuler les moindres règles touchant les bordures à sens indifférent, puisque celles-ci peuvent se couper à un endroit quelconque entre deux motifs ; tout au plus doit-on observer une parenté de forme entre le motif d'angle et ceux des parties longues. Une observation qui s'applique à toutes les bordures concerne particulièrement celles qui ont un fond travaillé, lequel doit se raccorder aussi avec le fond de l'angle sans que la soudure soit visible.

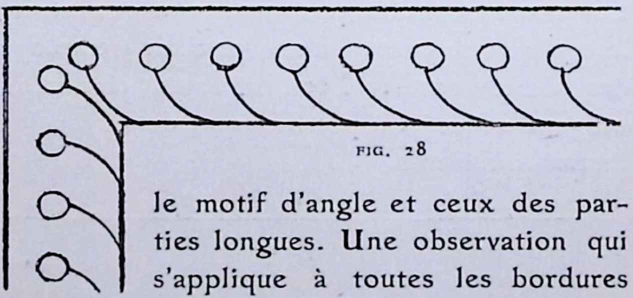


FIG. 28

A propos de l'arrangement des angles, il se présente quelquefois dans l'industrie un cas particulier, c'est lorsque le fond et la bordure sont tissés à part pour s'adapter l'un à l'autre en longueurs et largeurs variées. En ce cas, si

la bordure est très riche et assez large, elle se composera de deux motifs principaux et diffé-

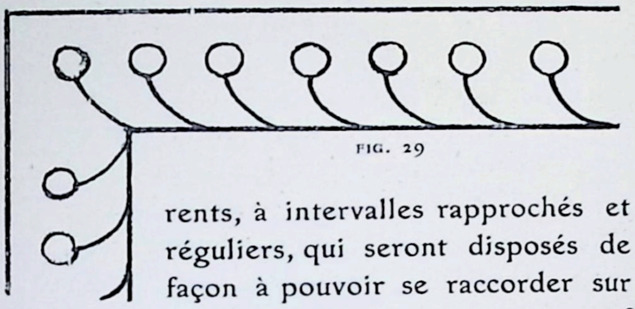


FIG. 29

rents, à intervalles rapprochés et réguliers, qui seront disposés de façon à pouvoir se raccorder sur l'angle à 45 degrés, formant ainsi un motif nouveau composé des deux moitiés des deux autres. La place des motifs se trouve réglée par la largeur des lés de l'étoffe du fond, qui peut en comprendre un seul ou plusieurs, et le raccord de l'angle se trouve ainsi toujours exact. Ces deux motifs peuvent être dessinés

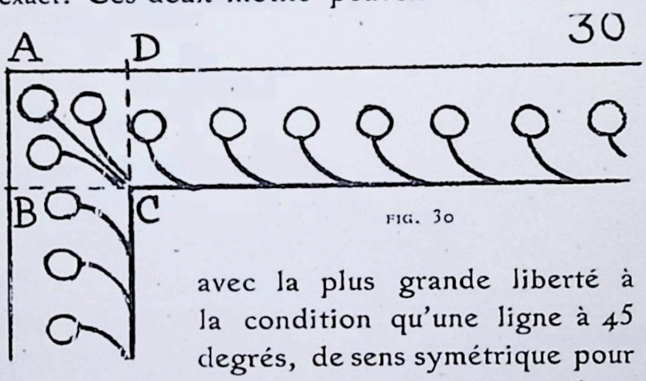


FIG. 30

avec la plus grande liberté à la condition qu'une ligne à 45 degrés, de sens symétrique pour chacun d'eux, les coupant en leur milieu, présente un raccord parfait. Le fond sera occupé par un courant d'ornements soumis à la même règle. Je ne puis m'étendre ici sur la formule précise qui règle la distance des deux motifs, ce qui nécessiterait un espace dont je ne puis disposer. Les belles bordures à grands motifs d'animaux de l'art oriental ancien sont les meilleurs modèles dont l'art moderne puisse s'inspirer avec des formules nouvelles. Au reste, dans l'Art ancien qui a réalisé tant de merveilles, nous trouvons, en fait de bordures, de magnifiques exemples où tous les principes que nous

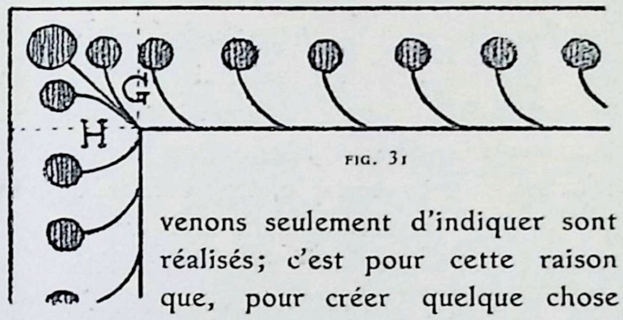
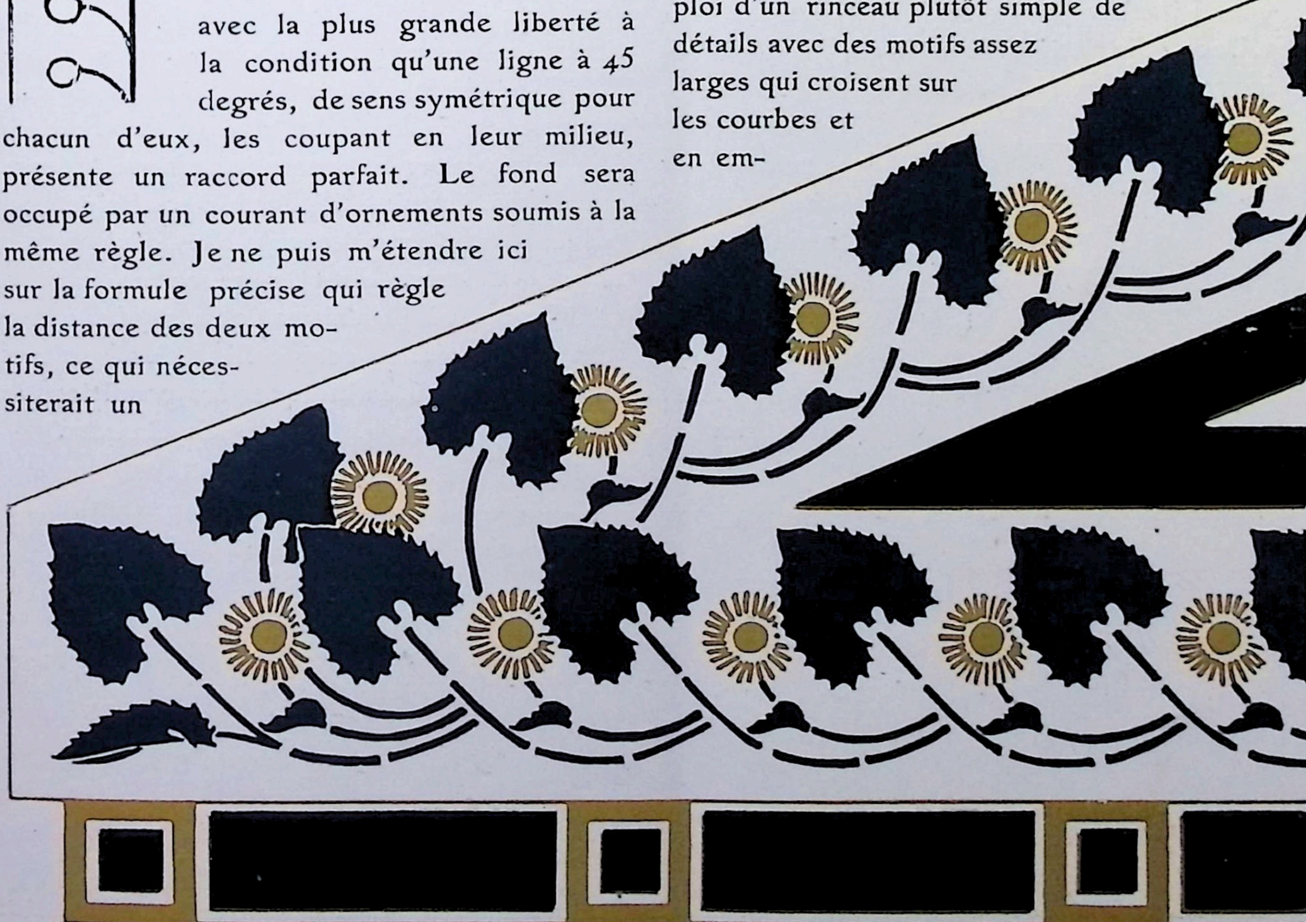


FIG. 31

venons seulement d'indiquer sont réalisés; c'est pour cette raison que, pour créer quelque chose d'égalable, il faut avoir vu, examiné à fond et recherché la loi de la beauté qui s'y trouve et qui ne saurait être créée de toutes pièces par le plus grand talent. Ainsi, dans les bordures orientales, d'un principe toujours très simple et appartenant le plus souvent au système alterne, nous constatons l'emploi d'un rinceau plutôt simple de détails avec des motifs assez larges qui croisent sur les courbes et en em-



BELLERY-DESFONTAINES

Pl. 50

pêchent la trop prompte lisibilité. Quand ces motifs sont des animaux, vus par le

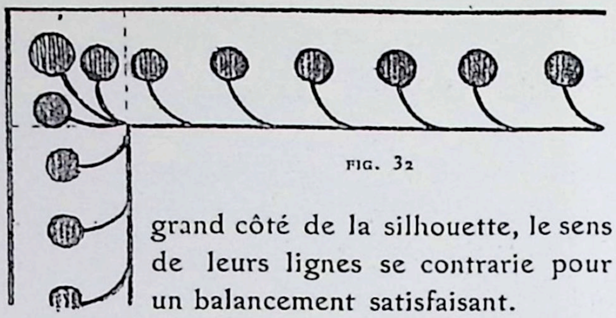


FIG. 32

grand côté de la silhouette, le sens de leurs lignes se contrarie pour un balancement satisfaisant.

En dehors de cette richesse, il reste encore tout un champ plus modeste à exploiter; c'est l'ornement pur et simple, trop délaissé aujourd'hui pour les formes naturelles *exactes*, qui nous lassent assez vite en ne permettant pas l'impression de rêve. Ces considérations paraissent bien ambitieuses pour de simples bordures, mais elles sont vraies pour l'art décoratif tout entier.

Le recueil ci-joint présente une grande variété de sujets, mais tous ceux qui sont appelés à y puiser des idées savent quelles transformations tout dessin est appelé à subir quand il n'est pas exécuté spécialement pour telle ou telle matière. Si le vitrail, l'incrustation, le repoussé demandent des simplifications nombreuses et de genres bien différents, la sculpture, la peinture veulent plutôt un enrichissement; si les industries de l'impression et des tissages exigent des conditions strictes d'exécution et d'économie pour une répétition des mêmes motifs, la sculpture des cadres et la tapisserie permettent et réclament une variété incessante limitée par le seul équilibre des lignes et des motifs.

Les anciennes tapisseries de la Renaissance et du XVII[e] siècle nous ont laissé ce qui s'est fait de plus beau en fait de bordures, et il nous sera difficile de dépasser ces somptuosités. Elles se composent souvent d'un grand courant de fleurs mêlées d'ornements du plus bel effet;

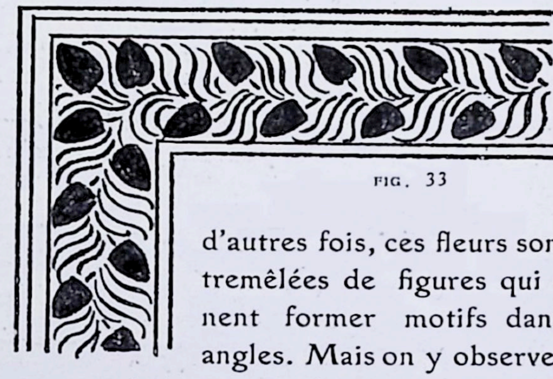
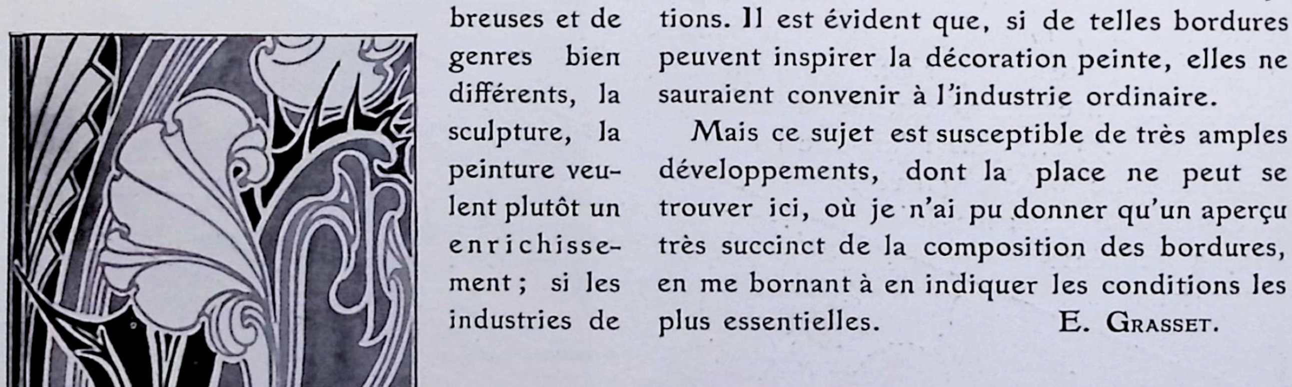


FIG. 33

d'autres fois, ces fleurs sont entremêlées de figures qui viennent former motifs dans les angles. Mais on y observe toujours une répétition régulière des mêmes masses dont tous les détails diffèrent, tandis que les milieux, en haut et en bas, sont occupés par des motifs spéciaux destinés à recevoir des inscriptions. Il est évident que, si de telles bordures peuvent inspirer la décoration peinte, elles ne sauraient convenir à l'industrie ordinaire.

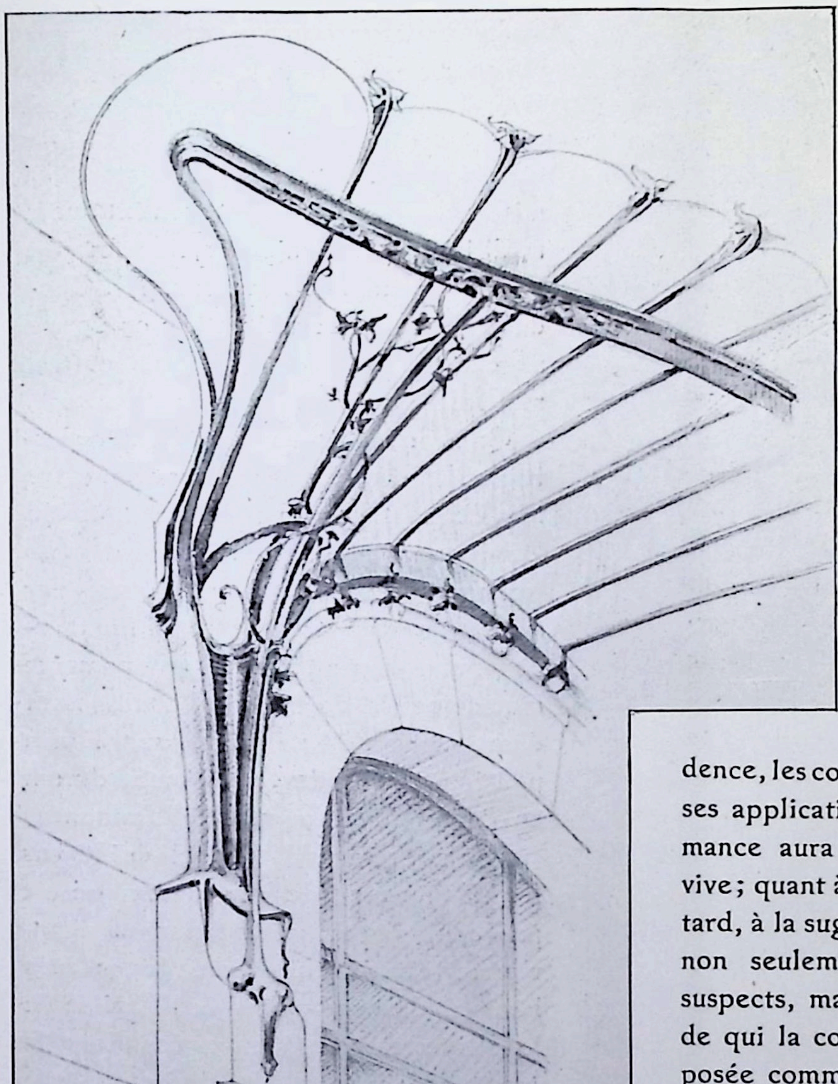
Mais ce sujet est susceptible de très amples développements, dont la place ne peut se trouver ici, où je n'ai pu donner qu'un aperçu très succinct de la composition des bordures, en me bornant à en indiquer les conditions les plus essentielles.

E. GRASSET.



BARBERIS — *Pl. 47*

A propos d'une Construction récente de M. Chedanne



Entrée de l'hôtel (Détail de la marquise).

Les variations du goût et de l'opinion ne manquent jamais d'être déterminées par une élite, mais pour qu'une évolution intégrale s'accomplisse dans les façons de voir et de juger, il faut que les libres talents et les esprits libres viennent seconder et étendre, hors d'un champ restreint, l'action des premières initiatives. Affirmer que les arts utiles, et le plus essentiel d'entre eux, l'architecture, ne prouvent leur vitalité qu'à la condition de se plier aux changeantes exigences d'une civilisation toujours en marche, voilà une vérité qui a la force d'un axiome. N'empêche que l'esprit public diffère à l'admettre, ou, du moins, s'il n'en nie plus l'évidence, les conséquences du principe le troublent, ses applications l'effrayent. Une lente accoutumance aura seule raison d'une répulsion aussi vive; quant à l'intérêt, il ne saura naître que plus tard, à la suggestion d'exemples répétés, venus non seulement des révolutionnaires toujours suspects, mais d'adeptes plus récents, aux yeux de qui la conversion à l'art nouveau s'est imposée comme un cas de conscience esthétique.

L'annaliste retiendra donc comme un heureux présage et comme un événement de quelque importance la construction d'un édifice de style franchement moderne, par un architecte de renom, issu de l'École des Beaux-Arts et ayant des attaches quasi-officielles. M. Chedanne a remporté jadis son prix de Rome, tout comme M. Vaudremer; comme M. Vaudremer aussi, il s'est progressivement émancipé, et de l'œuvre du passé il n'a plus retenu que les principes dont l'observance favorise et guide l'essor de la création. Le Palace-Hôtel et l'hôtel Dehaynin marquent les étapes de son acheminement vers un art



Grand escalier. — Rampe fen er forgé

personnel, franc de tout emprunt, dégagé de toute réminiscence, où l'originalité s'étaie solidement sur la tradition (1). A son jugement, la tradition est un corps national d'exemples et de doctrines qui rappelle par quelles préférences s'est manifestée, à travers les âges, la particularité du tempérament et de la race ; si elle échoue à constituer une source d'inspiration suffisante, on lui doit l'aide d'un contrôle précieux ; entre elle et l'invention nul antagonisme n'existe ; bien mieux : l'invention n'est souvent que la tradition, reprise, rajeunie, transformée.

Traditionnel et novateur, M. Chedanne veut une architecture conforme au clair génie de notre pays et aux multiples aspirations de notre temps.

Que souhaitait-on de lui, en l'occurrence? Un hôtel que sa situation, entre les Champs-Élysées et le bois de Boulogne, prédestinait à recevoir des étrangers venus de loin, d'outre-mer surtout. Ce sont là hôtes qui séjournent, et non pas touristes qui passent ; leur demeure doit offrir l'attrait riant d'une maison d'habitation que l'on a plaisir à revoir de longs mois durant et où l'on aime à vivre. Tel s'annonce, au premier regard, l'hôtel édifié par M. Chedanne ; de loin même, on est prévenu, gagné, séduit par sa pittoresque toiture, qui domine les mornes bâtisses du rond-point de l'Etoile ; de hautes cheminées, engagées dans la masse du faîtage, la divisent ; elle s'agrémente de combles coniques qui abritent sous leur dais des balcons à plate-formes demi-circulaires. En cet endroit, proche du Bois, vous diriez le couronnement de quelque château de campagne ; tout y est plai-

(1) Écoutons un juge impartial et de toute compétence, M. Paschal Fortuny, s'exprimer sur le Palace-Hotel. « La façade, dira-t-il, en est chatoyante, pittoresquement piquée d'ombres et de lumières; plus d'un détail sculpté vaut qu'on y prenne plaisir. Les intérieurs conçus avec cette même préoccupation de grouper tout le confort moderne dans le plus luxueux cadre qui soit, continuent, avec non moins d'éclat, l'air de fête de l'extérieur ». *Revue universelle*, 1901, p. 387.





BOUTRY, SCULPTEUR — *Culots des windows.* — *(1er étage)*

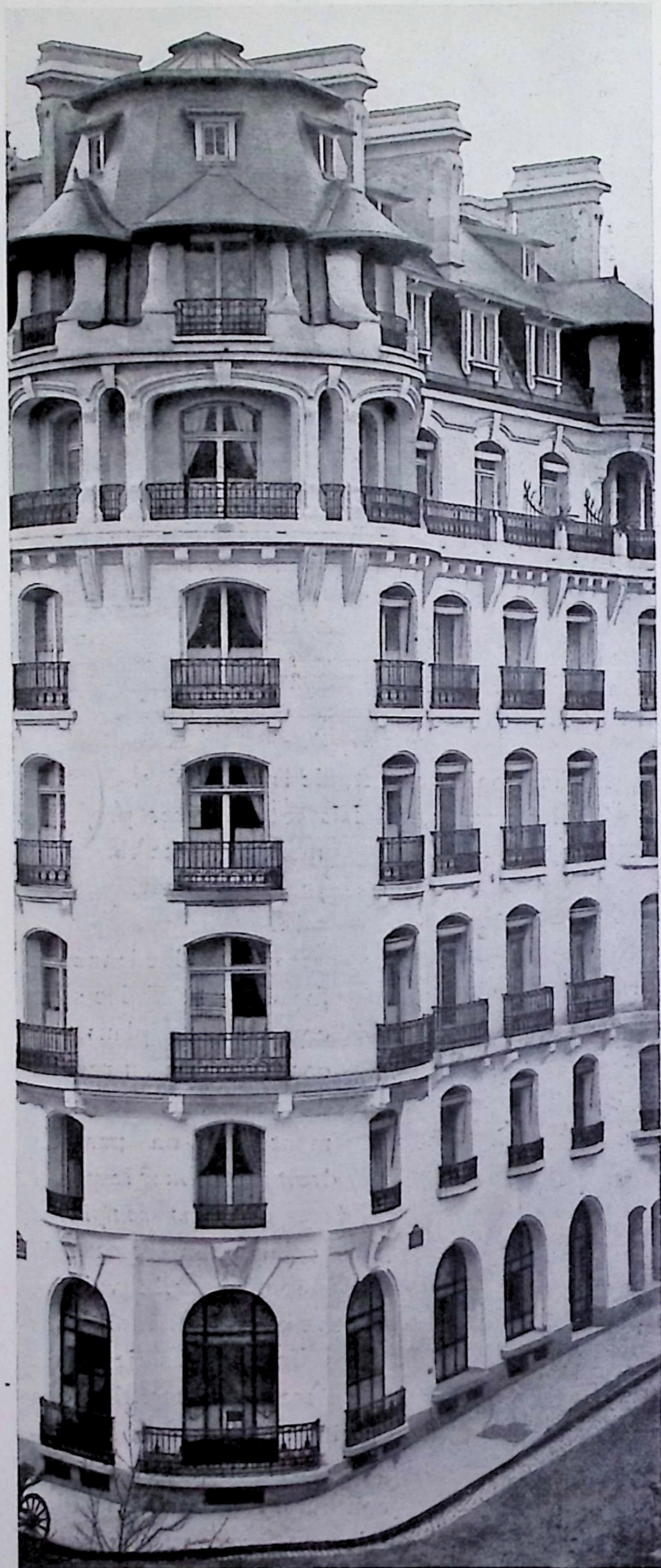
sant, imprévu, et tout y dérive logiquement du plan ainsi que des saillies des façades. L'utilisation du terrain est si heureuse que l'on ne prend point garde à la difficulté vaincue et à l'habile parti tiré par l'architecte d'un emplacement plutôt ingrat. Une cour mitoyenne éclaire à souhait l'escalier et les pièces de service tandis que les appartements prennent jour sur les deux rues et sur l'avenue qui bordent l'hôtel ; et tout de suite l'économie de la distribution se pressent rien qu'à l'aspect extérieur. Point de murs rigides percés de petites fenêtres étroites, rapprochées, superposant leurs rangées monotones, ainsi que dans les Casernes-Terminus ; mais des parois sinueuses, où s'ouvrent çà et là, harmonieusement, de larges baies, dissemblables parfois, qui laissent pénétrer profusément la douce clarté du jour, l'air vivifiant et sain.



Clef d'une des baies

Pour M. Chedanne les façades de l'édifice sont comme les plans du corps humain au regard du sculpteur. Et vraiment n'est-on pas en droit d'attribuer le privilège du *sens sculptural* à celui qu'intéressent si passionnément le volume des masses, l'ondoiement des formes, les jeux de lumière, la répartition des pleins et des vides, la qualité de la silhouette et des contours. M. Chedanne modèle une façade avec le souci que le statuaire apporte à établir une figure. A son commandement la pierre s'assouplit et emprunte la plasticité de

l'argile; elle se cintre, se creuse, se fronce ou se ride; les murs festonnent ainsi qu'une molle tenture au souffle de la brise; à cet angle ils s'arrondissent et décrivent le cercle d'une tour; ailleurs ils bombent comme dans les vieux châteaux-forts, puis s'ajourent de manière à former des bow-windows. C'est seulement au-dessus de l'entresol que les saillies se dégagent avec autant d'énergie; plus bas, la façade, à peine mouvementée, se rehausse de rares sculptures : des masques terminent les consoles qui supportent les balcons en encorbellement du premier étage ; cinq bas-reliefs marquent les clefs des arcs au sommet des baies principales du rez-de-chaussée. Il y a là obédience absolue à la loi fondamentale de l'architecture romane, qui n'utilise le concours de l'imagier que pour accuser l'appareil même de la construction. Ne redoutez pourtant aucun anachronisme: si la loi date d'un autre âge, l'application en demeure très individuelle et toute contemporaine, comme il appert des sujets. Le sport de l'automobile, en particulier crédit dans ce quartier de luxe, a dicté l'inspiration des sculpteurs : ce sont les phases de la manœuvre et les épisodes de la course qu'ont retracés MM. Boutry, Gasq, Sicard en des scènes douées d'une puissance de vie singulière; dominant ces images de réalité, les masques trahissent l'agitation intérieure et laissent transparaître sur les traits les plus divers émois de l'âme : plaisir, crainte, effroi atteignant au vertige...



Vue à l'angle des rues de Presbourg et Lauriston

Gardons-nous d'insister davantage sur ces détails.

Plus on examine l'édifice dans son ensemble, plus on reste frappé de la gradation voulue d'une robuste fantaisie qui se réfrène et se contient à la base, puis normalement se développe pour trouver au faîte son plein épanouissement. Le retrait de la muraille que nécessite le soutien de la toiture, a suggéré de faire courir, au quatrième étage, un balcon; il serpente le long de deux façades, passe derrière les arcatures à claire-voie, ceint la tour, pareil à un chemin de ronde; par trois fois il s'élargit, au-dessus des bow-windows dont la saillie s'évide et présente l'abri d'une loggia. La vue, déjà admirable, devient fantastique si l'on s'élève



VUE PRISE DE L'AVENUE KLÉBER



Detail de la partie supérieure des bow-windows.

jusqu'aux terrasses couvertes, juchées dans la pente du faîtage, qui dominent ces loggias et couronnent les avant-corps; le regard, sollicité de mille parts, plonge dans le lointain, embrasse la grande ville, ses faubourgs et la chétive campagne de sa banlieue; par-delà les collines qui la cernent, il découvre toute l'Ile-de-France, développant à l'infini le panorama de ses horizons contrastés, perdus et noyés dans la vapeur grise.

Franchissez-vous le seuil, l'accord de l'ordonnance intérieure avec le style des façades certifie l'unité de la conception, et la même volonté de simplicité forte impérieusement s'atteste.

Rien ici des errements coutumiers ; par une exception heureuse, on n'a point tenté d'éblouir, on n'a pas convoité les mirages mensongers d'un faux luxe ; ni superfétation, ni redondance dans l'ornementation qui exclut les stucs, les staffs, les dorures clinquantes et autres artifices méprisables. C'est le plaisir de M. Chedanne, chaque fois que faire se peut — dans le vestibule elliptique, dans la rotonde du jardin d'hiver, dans l'escalier, par exemple, — d'accuser la structure, de laisser paraître

et parler l'humble matériau, la pierre ivoirée et d'atteindre à la beauté tout uniment par l'harmonie des proportions, par le profil des lignes, par le jet d'une courbe, le cintre d'une arcade, la retombée d'une voûte.

Maintenant, si l'on souhaite connaître la genèse des aménagements et de la distribution—où aucun détail n'a été livré à l'aventure —il semble que le parti s'en est trouvé réglé par les exigences déterminées d'une clientèle spéciale. Loin de la terre d'origine, l'étranger n'abdique pas sa nationalité; il reste de son peuple et de son pays; il n'entend pas rompre avec de vieilles accoutumances, ni répudier le genre de vie familier. C'est de quoi M. Chedanne s'est grandement persuadé. Il est allé étudier en Angleterre, en Amérique, des modes d'existence distincts dont nous nous étonnons à tort, puisqu'ils résultent d'ordinaire du tempérament et du climat; il s'est donné pour tâche de garantir le libre exercice de l'habitude, pressentant bien que la faculté de vivre sous un autre ciel la vie ancestrale pouvait seule procurer la sensation du « sweet home » et suggérer l'illusion d'une seconde patrie.



Façade avenue Kléber (Détail).



Clef des grandes baies du rez-de-chaussée

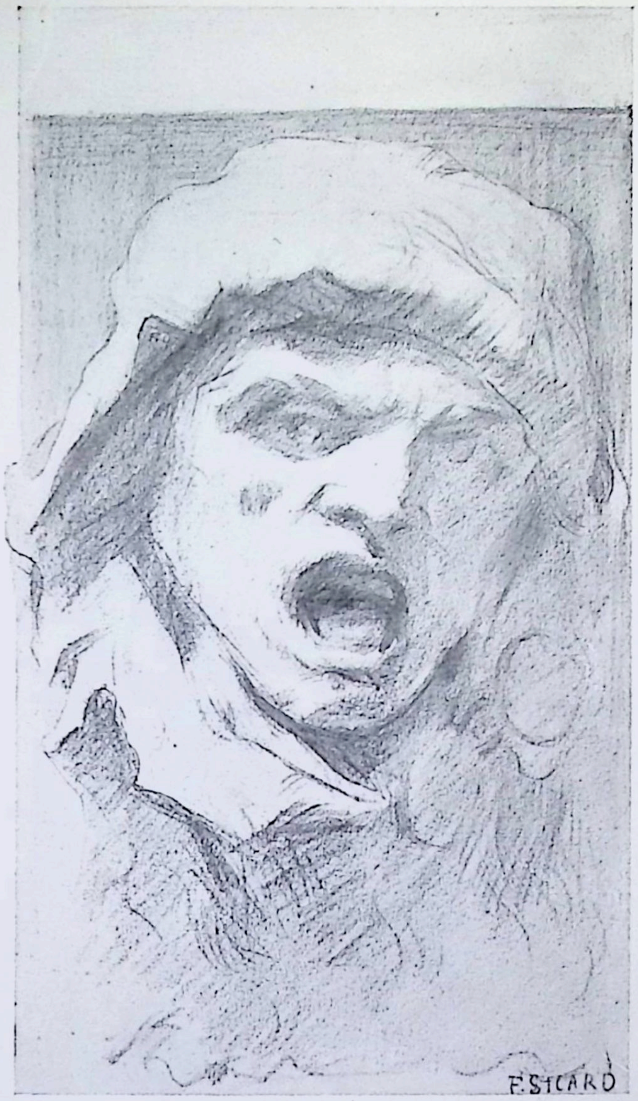
Comment le problème ainsi posé a-t-il été résolu? Le plus simplement du monde, en vérité. Afin d'éviter la promiscuité, qui gêne la liberté et empêche la continuation de la vie de famille, M. Chedanne a délibérément supprimé la « chambre de voyageur », ou, du moins, ne la rencontre-t-on qu'aux derniers étages, affectés, dans leur entier, aux courriers et aux serviteurs ; partout ailleurs ce ne sont qu'appartements aux vastes pièces clarteuses, qui tous se peuvent isoler et dont l'importance se modifie à volonté ; ils groupent, autour d'une galerie d'entrée, le salon, — lieu d'assemblée et de réception, — puis les chambres de repos individuelles, chacune desservie par une salle de bains, d'un inimaginable confort. Vient-on à se récrier sur ce luxe de céramique, de canalisation, de robinetterie, sollicitant en quelque sorte l'ablution, l'architecte répondra qu'il s'est piqué de satisfaire ceux qui n'ont pas désappris, même en notre France, à vouloir corriger les effets de l'atmosphère salissante particulière aux pays de brouillards et de brume.

Ainsi verrez-vous, en toute occurrence, M. Chedanne prendre conseil des mœurs, des manières d'être et de paraître, sans se laisser distraire du but précis, sans éluder aucune des conséquences du programme qu'il s'est volontairement tracé. Les pièces d'habitation commune, salles de conversation ou restaurants, s'alignent au rez-de-chaussée, en regard de la rue ; l'obligation s'imposait de conférer à chacune un caractère, une physionomie originale, capable de répondre à des besoins variés, sinon contradictoires : il en est qui doivent exalter le prestige des élégances mondaines, quitte à s'empreindre de quelque solennité ; d'autres requièrent de plus modestes apparences, de façon à moins contraindre la liberté des allures ; une autre, enfin, favorisera la lecture, la correspondance, la rêverie où induit la fumée qui s'envole en flocons légers... Et voici que de blanches parois viennent former, comme à l'époque de Louis XV et des Grâces, le cadre qui sied à la parure féminine ; des boiseries ambrées et des tentures bises créent une riante ambiance autour des convives attablés non loin du gril immense où des quartiers de bœuf rôtissent lentement ; les lambris d'un salon de repos empruntent à l'érable ses nuances de perle, ses tons de nuage et de rêve ; le frêne et le hêtre marient leurs essences au-dessus des divans, dans la taverne où l'on accède par un escalier dérobé et qui se gîte au sous-sol, selon la règle des bars anglo-américains...

Aussi bien l'architecte se double chez M. Chedanne d'un décorateur averti, très



Clef des grandes baies du rez-de-chaussée



Culot d'une window SICARD, SCULPTEUR

vivement épris de modernité, et auquel le pastiche des styles morts répugne à l'égal d'un anachronisme et d'un aveu d'impuissance. Il veut, pour faire valoir l'invention architectonique, le charme d'une parure inédite. Déjà, à propos des façades, nous avons rappelé comment il traite la pierre, avec quelle libre aisance M. Chedanne la sait assujettir au caprice d'une fantaisie enjouée et neuve; à sa suggestion, toutes les matières revêtent des aspects et des attraits ignorés : de délicates sculptures émergent à la surface des bois clairs que M. Chedanne aime utiliser; les solives, lisses ou enjolivées de reliefs, divisent les plafonds en compartiments de dimensions harmonieuses, souvent imprévues; deux branches entrecroisent leurs ramures feuillues dans la transparence des vitraux (M. Soccard); une rampe d'escalier en fer forgé (M. Berson) se fleurit de pavots et de liserons dont les motifs alternés fusent ou retombent avec des grâces d'une souplesse et d'une vérité sans pareilles...

Parmi tant de bienfaits, dont notre temps demeure redevable à la renaissance des arts utiles, un des plus précieux, sans contredit, sera d'avoir fait apparaître à tous les yeux la nécessité primordiale d'associer la recherche de l'hygiène à la recherche de la beauté. De nos jours, les préoccupations esthétiques et humanitaires se confondent, la question d'art se hausse à l'intérêt de la question sociale. En conscience, M. Chedanne n'a jamais estimé qu'il pût en aller autrement, et cette fois nous en trouverons la preuve dans les emplacements affectés au service et à la domes-



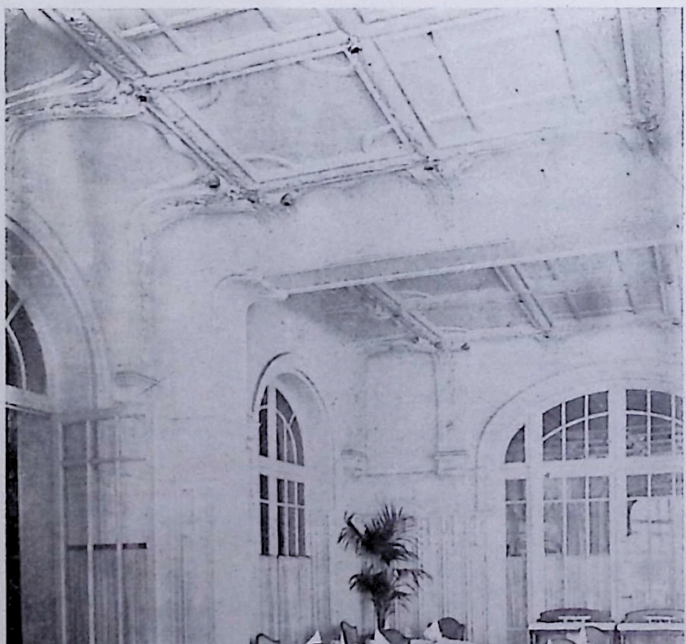
Culot d'une window SICARD, SCULPTEUR

ticité, dans les sous-sols et sous les combles.

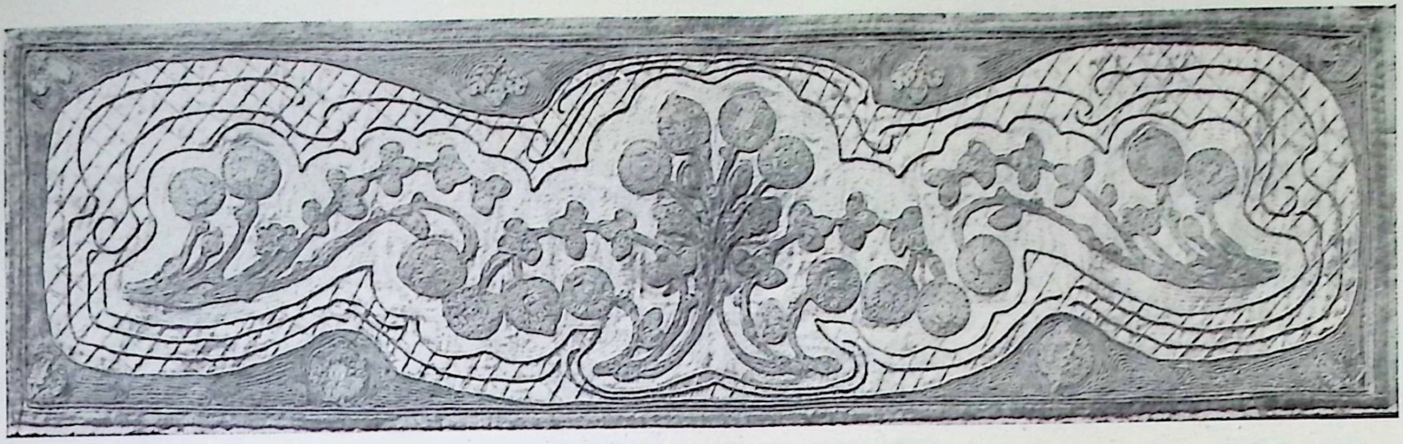
C'est une belle chose — Xénophon se plaisait déjà à le remarquer — que des marmites bien rangées et bien luisantes; c'est une belle chose que des couvertures pliées avec soin, des meubles propres et commodes. « Tout cela, disait-il, en vrai Grec qu'il était, tout cela semble véritablement former un chœur. » M. Chedanne s'est attaché de son mieux à composer ce chœur. Ici, l'ordre prévoyant de l'architecte seconde à merveille l'effort d'une administration diligente. Il n'a pas jugé indigne de ses soins d'assurer la bonne conservation des approvisionnements, des vins et des aliments; dans les caves, le chauffage est réglé de telle sorte que son degré varie selon l'origine des crus; des gaînes de ventilation multiples aèrent largement les cuisines, les offices; partout circule une atmosphère saine, toujours renouvelée, que les chefs et leurs aides peuvent respirer, sans encourir dorénavant aucun des risques professionnels. Et ce n'est pas seulement le travail, mais le repos du salarié, que M. Chedanne souhaite plus profitable et meilleur. On sait les lamentables soupentes où le labeur vient d'ordinaire endormir sa fatigue; les excès de la température y sévissent tour à tour avec la même rigueur; en doublant les toits de liégine, la chaleur s'est trouvée ramenée à une moyenne plus stable, et voici conjurée dans la mesure du possible, l'inclémence des gels et de la canicule.

L'amour de la clarté et de la sobriété; un rationalisme qui se prouve, du reste, par le souci constant de la convenance et de la destination; dans la construction et le décor, une originalité que guident le tact le plus fin et un sentiment tout français de la mesure; les désirs d'une âme bienveillante, fraternelle, tendre aux humbles, — tels sont les aspirations et les dons que décèle la dernière construction de M. Chedanne. Si l'auteur a le droit d'en concevoir quelque orgueil, n'est-on pas fondé aussi à en augurer favorablement de cet art nouveau, encore tant décrié, et auquel les destinées les plus glorieuses sont promises quand il met à contribution le cerveau et le cœur, quand le goût et l'esprit y viennent embellir l'œuvre de la logique et de la raison.

ROGER MARX.



Salle de restaurant.



Mme ORY-ROBIN. *Bandeau décoratif.*

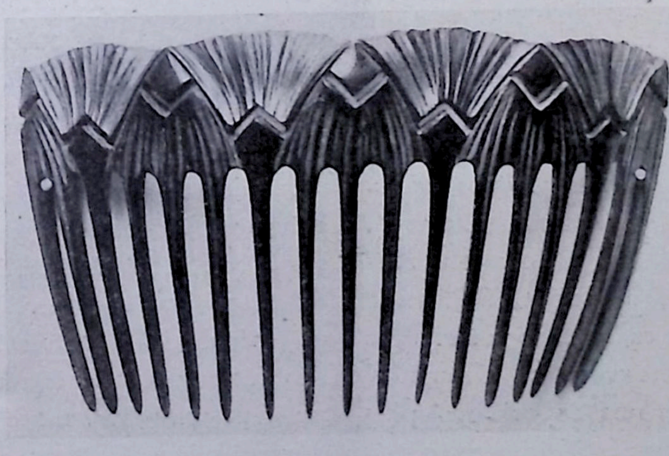
L'Art Décoratif au Salon d'Automne

Enfin, voici un Salon qui tente de sortir de la banalité courante. Non pas que toutes les œuvres exposées y soient des chefs-d'œuvre, certes; mais au moins trouve-t-on cependant un intérêt dans la plupart d'entre elles, à côté d'autres excellentes en tous points; mais malheureusement aussi, à côté d'autres que l'on peut s'étonner de trouver en tel lieu. Certes les tentatives mouvelles sont loin de nous répugner, et il est du plus haut intérêt de trouver groupées les œuvres de Renoir, d'Odilon Redon, de Lautrec, d'autres encore. Mais lorsque la sincérité ne guide plus l'artiste; lorsqu'il cherche par des procédés contestables à attirer sur lui les regards des amateurs, pourquoi lui faire une aussi large place que celle que l'on a faite à certains?

Pour nous, l'intérêt est autre, et réside en partie dans la présentation des œuvres de peinture, en même temps que dans les œuvres d'art ornemental exposées.

Dans plusieurs salles, du nouveau a été tenté. Dans un article sur les derniers Salons officiels, je déplorais l'indifférence coupable des organisateurs pour l'ornementation des salles en elles-mêmes. Je déplorais le décor uniforme, sinon l'absence de décor. Je déplorais le triste déballage de l'art décoratif, les objets d'art, souvent fruits d'un dur labeur et espoir suprême d'un artiste, placés pêle-mêle, sans aucun souci de la mise en valeur de l'œuvre exposée, sacrifiés inévitablement! Quel intérêt peut présenter un tel chaos pour le visiteur, et que fait-on pour l'attirer, le retenir ou le charmer? Rien.

Ici, quelque chose est changé. Je ne dirai pas tout est parfait, mais au moins a-t-on tenté de faire mieux qu'ailleurs! On y a du reste en partie réussi. Les sections distinctes disparaissent, et les œuvres de techniques diverses sont mêlées. L'ensemble y gagne beaucoup. Plus de ces kilomètres monotones de murailles couvertes de peinture. Mais de temps en temps, une sculpture, un ensemble d'art décoratif, des vitrines viennent rompre la mono-



HAMM. *Peigne.*

tonie, réveiller l'intérêt languissant. Il faut tout voir, et tous y gagnent : le public et les artistes.

Louons donc sans réserve les organisateurs du Salon d'automne; louons-les et espérons que là ne s'arrêtera pas leur effort; qu'au contraire cet effort n'est qu'un commencement, un acheminement vers une rénovation plus complète. A l'étranger, à Berlin, à Vienne surtout à la Sécession, le cadre change à chaque exposition. Nous ne pouvons en demander autant, peut-être, avec nos expositions plus importantes et plus vastes; mais encore faut-il que chaque Vernissage nous fasse constater un effort nouveau et non une stagnation regrettable et nuisible.



BÉNÉDICTUS *Panneau en cuir.*

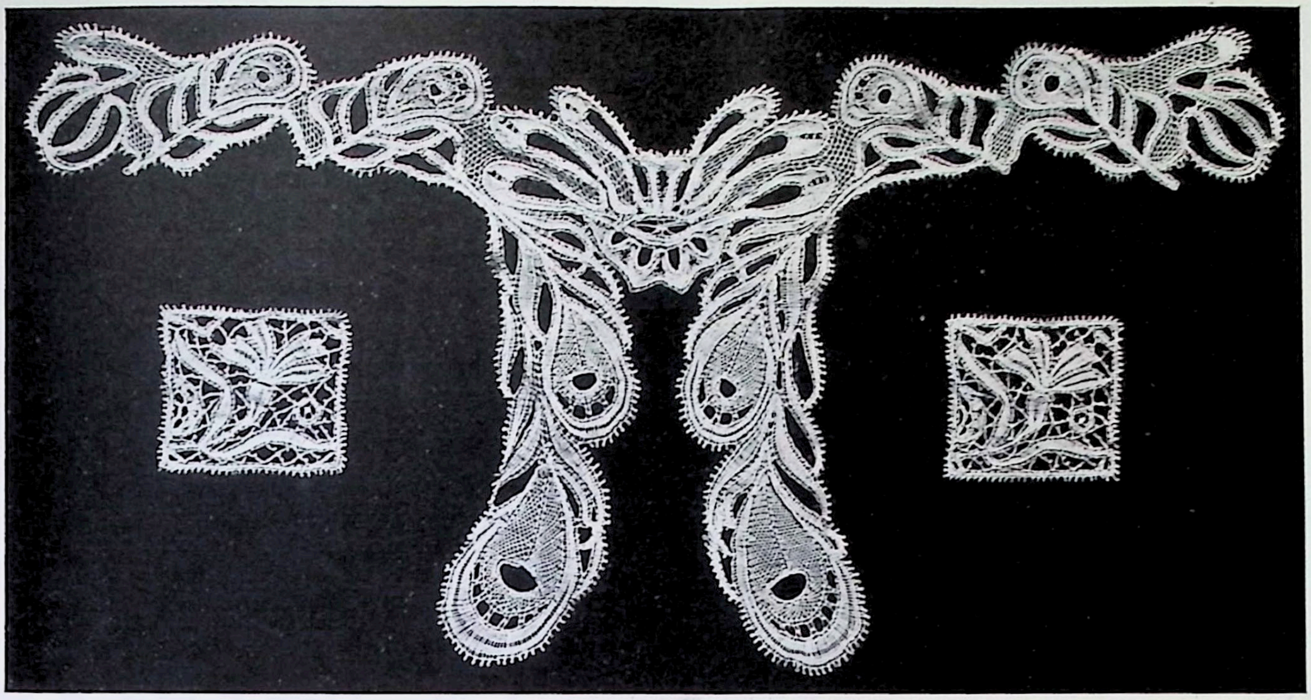
Parmi les salles nouvellement décorées, citons la salle jaune, celle où sont exposées les eaux-fortes d'après des dessins de Rodin. Sobrement décorée, elle est cependant d'un bon effet, malgré la simplicité des moyens employés. Une corniche règne, sur laquelle des grès de Bigot, tout en rompant la ligne, viennent mettre des notes de couleur. L'ensemble est harmonieux; on peut regretter toutefois que le petit salon de repos qui en tient une partie, n'ait pas donné lieu à un essai moderne. Tout y eût gagné et le modernisme des organisateurs aurait pu et aurait dû s'y affirmer. Ce sera pour la prochaine fois, espérons-le.

La salle où sont exposées les œuvres du prince Troubetzkoy, est tendue d'un gris un peu violacé, d'un ton charmant. Le principe architectural est le même, très simple: une corniche basse soutenue par des consoles; de la corniche tombe une tenture de peluche, et sur elle, des vases fleuris de monnayère et de coquerets, viennent mettre une note colorée.

Après avoir parlé du cadre, après avoir mentionné les tentatives nouvelles d'ornementations de salles, parlons des œuvres d'art décoratif exposées çà et là.

Elles ne sont pas très nombreuses malheureusement, mais plusieurs d'entre elles sont intéressantes. Nous les nommerons au hasard de la rencontre.

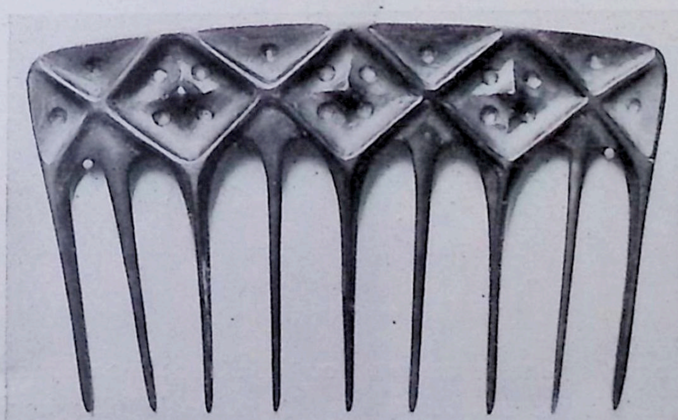
Madame Arnesen expose un coffret de cuivre repoussé et argenté de style norvégien archaïque, et M. Bénédictus quatre panneaux de cuir. Trois d'entre eux étaient, je crois, exposés déjà à divers salons passés. Mais celui des hiboux est nouveau. Tous montrent un puissant tempérament de décorateur en même temps qu'une belle technique dans le travail du cuir. C'est avec plaisir que l'on revoit les



JACQUIN. *Dentelles.*

panneaux de poissons, pleins d'un caractère un peu étrange, et le panneau du paon, somptueux de matière et de coloration, où les ors se détachent savoureusement sur les verts profonds, avoisinés eux-mêmes de feuilles rouges d'un bel effet. Les hiboux, plus tranquilles, s'enlèvent plus sobrement sur un fond d'orangers, en un groupe plein de caractère. On doit regretter que les quatre panneaux du même artiste n'aient pas été sinon groupés, du moins rapprochés, et aient été éloignés en deux parties au premier étage et au rez-de-chaussée.

M. Plumet, avec d'intéressants dessins d'architecture, nous montre un billard, simple de lignes et sobre d'ornementation, sans rien du caractère agressif qui caractérise trop souvent les œuvres modernes. Les chaises, au haut dossier finement sculpté, presque en médaille, de feuillles de lierre, sont bien établies, sobres et de bon goût. C'est là un bon envoi.



HAMM. *Peigne.*

De M. Durio une vitrine contenant une collection de bijoux en matières diverses. On y distingue des boucles intéressantes, des bagues aux lignes souples, d'un beau modelé.

C'est de l'architecture qu'expose M. Sézille : un cottage constuit dans une forêt de pins à la Baule-sur-Mer. C'est une petite maison simple, mais d'un bon effet, au plan bien conçu. L'ensemble a du caractère; un peu de sécheresse à craindre, peut-être.

Vient ensuite M. Brandt avec un ensemble assez important de mobilier et de bibelots. Une petite bibliothèque, aux lignes sobres et simples, à la disposition commode et pratique; les lignes générales qui pourraient être sèches sont assouplies par l'emploi d'une ornementation florale en fer forgé, dont l'érable a fourni le thème ornemental. L'exécution en est bonne. Ce même parti et ce même système ornemental se retrouvent du reste dans le bureau, simple et pratique. Les chaises et le fauteuil sont bien composés.

Une sellette en fer, cuivre et bois est, elle aussi, une heureuse chose. Tou-

jours, et c'est ce qui domine et fait le charme de cette exposition, se retrouve le même caractère de simplicité sans pauvreté ni sécheresse. Il y a juste ce qu'il faut.

Dans les bibelots et les bijoux dont plusieurs sont assez réussis, se retrouve la même caractéristique. Telle, cette broche d'argent ornée de monnaie du pape, et ces petits vases gris, finement montés en argent et dont la couleur s'harmonise si heureusement au ton du métal.

Des pendants, des peignes, des ferronneries complètent cet ensemble vraiment intéressant.

Pour être moins nombreux, les objets que nous présente M. Jacquin n'en sont pas moins intéressants. Ses dentelles sont fort bien. Un col, une bande, un rabat, de petits motifs sont curieux d'inspiration ornementale, et sont un heureux effort vers le renouvellement de cet art charmant qu'est la dentelle. M. Jacquin expose en même temps plusieurs bijoux. Un pendentif, d'une grande finesse de coloration, est à citer.

De M. de Feure, des porcelaines de grand feu, la plupart déjà vues, sinon toutes. On ne peut que répéter que les formes et le décor en sont agréables, quoique la coloration soit un peu mièvre parfois.

M. Hamm, que nous trouvons ensuite, excelle à travailler la corne : peignes, sébilles, sont bien divers de colorations et d'ornementations. Une sébille fleurie, dont des fleurs très simples forment les anses, est très bien et très sobre. Parmi les peignes, deux de forme basse me séduisent particulièrement, de couleur sombre, au décor très simple et d'un très bel effet.

Dans la salle voisine se trouve Lalique. C'est toujours le grand charmeur. Son exposition est conçue en deux gammes différentes où dominent notamment le brun et le gris.

La pièce la plus importante est un peigne de vitrine, où passe un vol de libellules. D'une

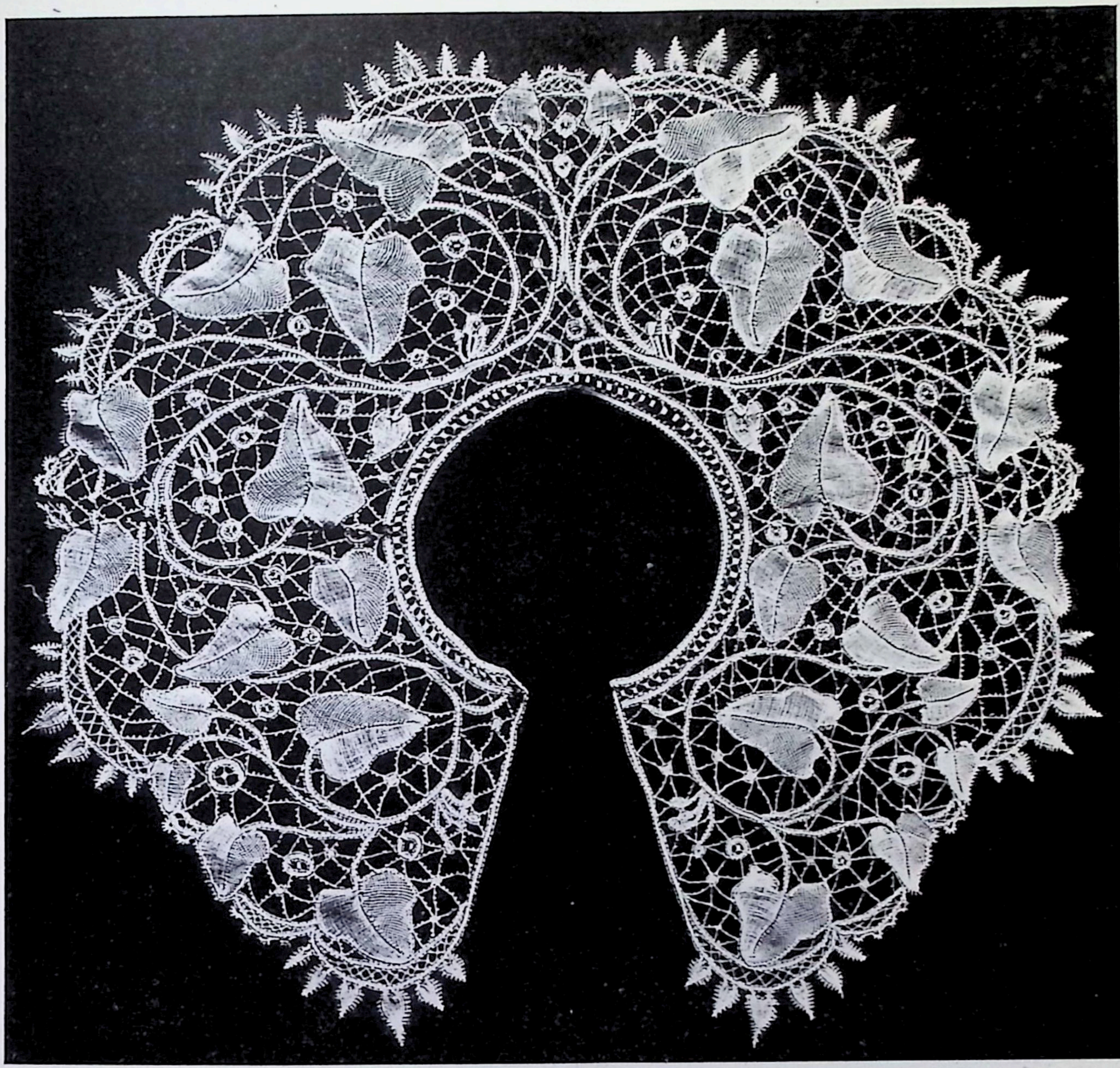


SÉZILLE. *Cottage à la Baule.*

belle couleur et d'une belle coloration, c'est là une pièce de collection réussie en tous points.

D'ingénieuses bagues ornées d'opales du gris bleu, est élégant et distingué au possible.

Deux bagues encore, charmantes, feuilles et libellules, en métal et émail translucide.



JACQUIN. *Col en dentelle.*

Mexique, où éclatent les ors, les pourpres et les verts, sont de charmants bijoux. Le lierre où des oiseaux en forment le thème ornemental. Voici pour la gamme brune.

Dans la gamme grise, la pièce principale est une broche : deux papillons dont les ailes se terminent en griffes enserrant un diamant; l'ensemble est d'une grande finesse de couleur, noir bleuté et gris jaunâtre, où les diamants viennent mettre leur note éclatante et limpide.

Un pendant, formé d'un insecte taillé dans une pierre d'une fine couleur d'un agréable

L'ensemble est digne de Lalique, et c'est là le plus bel éloge que l'on puisse lui adresser.

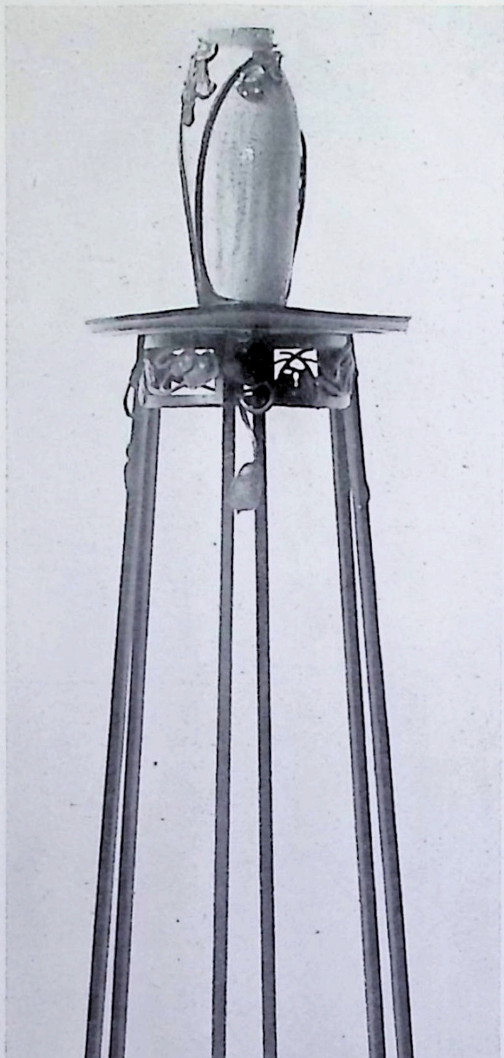
J'ai omis tout à l'heure de parler de M. Herscher, et c'est avec plaisir que je répare cette omission, car son envoi est très intéressant. Déjà l'année dernière ses esquisses de tapisserie retenaient l'attention par leurs floraisons bizarres. Cette année, cette bizarrerie s'est atténuée, laissant subsister le charme de la couleur et l'originalité de l'ornementation. Parmi ses cinq envois, esquisses de tapisseries, trois ont le fond de la mer comme thème, et, disons-le

de suite, ce thème, l'artiste le développe d'une façon curieuse et s'y complaît. Quelle richesse, en effet, pour le décorateur, dans ces formes étranges que sont les anémones de mer, les astéries, les méduses gélatineuses aux reflets d'opales, les algues pourpres ou brunes, étalées en éventail ou emmêlées comme des chevelures de sirènes! La tapisserie en tirerait sûrement de grands effets. J'aime moins les deux autres projets, le nid et la ruine. Mais il serait curieux de voir exécutée une de ces compositions, dont les esquisses intéressent et semblent promettre un bel aspect décoratif.

Pourquoi notre manufacture nationale des Gobelins ne tenterait-elle pas un essai qui pourrait la sortir de ses errements traditionnels. Une œuvre de pure ornementation pourrait séduire, et les esquisses de M. Herscher semblent promettre des résultats assez intéressants pour tenter l'entreprise.

Plus loin, Mlle Germain a un intéressant envoi de cuirs travaillés : des sacs, des étuis, des boîtes, une pantoufle même, avec le sagittaire comme élément ornemental. Des reliures du même auteur sont aussi à remarquer.

Près de là, Mme Ory-Robin nous montre cinq panneaux de toiles grises brodées de ficelle et rehaussées d'or ou d'argent fins. C'est d'un art charmant, d'une finesse extrême d'harmonie.



BRANDT. *Sellette.*

Parmi les cinq pièces de l'envoi, trois me séduisent particulièrement, plus complètes, plus parfaites que les autres : en premier lieu, une ornementation en arceaux ornée de vigne. Le violet un peu passé des grappes s'harmonise à merveille avec le ton gris des ficelles employées, et les rehauts d'or vieilli y viennent mettre de la finesse encore. La répartition des masses est bonne, la composition et l'exécution excellentes.

Plus loin, c'est un bandeau décoratif qui retient notre attention. D'une ornementation fantaisiste, ce bandeau est plein de caractère. Mais entre tous, le panneau orné d'un cormoran me semble à retenir. De toile rehaussée d'argent, il nous présente un ensemble sobre, charmant et complet. La bordure d'algues, obtenue par des moyens extrêmement simples, est d'un effet ornemental puissant, et l'eau de la mer qui s'étend derrière l'oiseau est une merveille de simplicité artistique. L'oiseau enfin est d'un grand caractère.

Les deux panneaux : *Le Blé* et *Automne*, ne sont pas sans intérêt, sans cependant valoir les trois précédents, à mon avis.

Madame Ory-Robin nous a habitués à ces envois charmants et qui lui sont bien personnels. Par

un heureux hasard, personne n'a encore essayé de l'imiter. Puisse-t-il nous être donné de ne pas voir d'ici longtemps les démarquages maladroits que provoquent d'ordinaire les œuvres intéressantes. Mais la simplicité des matières employées nous est une nouvelle preuve que la matière en elle-même n'est rien ; que l'art la transforme ; qu'une matière si riche soit-elle ne sera belle qu'entre les mains d'une véritable artiste qui sait l'utiliser ; et enfin qu'une humble matière, transformée par l'artiste qui l'emploie à édifier son œuvre, devient noble, à l'égal des plus belles, des plus riches, des plus rares et des plus précieuses.

M. Rivaud nous montre dans la même salle quelques bijoux de caractère ; colliers, bagues, pendants sont bien selon sa manière personnelle, et sont des œuvres d'art bien composées et d'une belle exécution. De M. Sauvage une cheminée en cuivre martelé d'une grande simplicité, d'un bon effet et d'une bonne exécution.

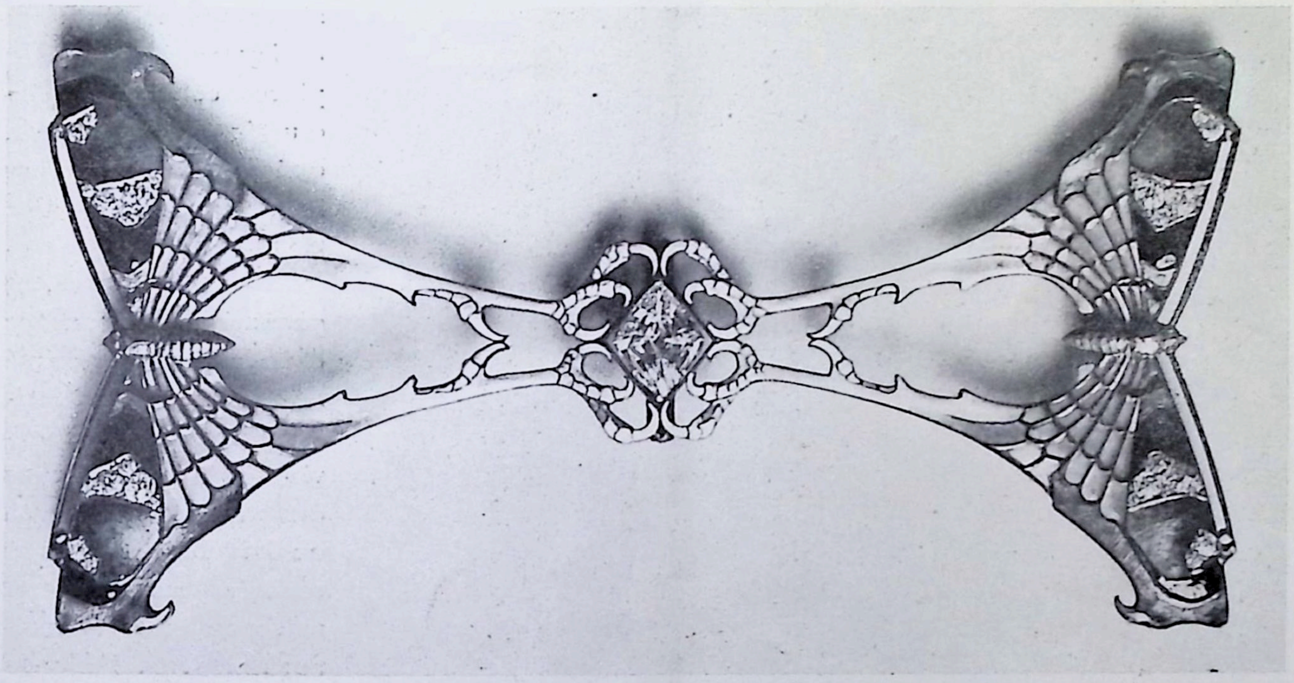
M. Véra expose un projet de vitrail qui pourrait être intéressant à l'exécution, les aras et les soleils qui le composent pouvant prêter à une coloration forte et puissante.

De M. Oppenheim une collection de bijoux assez curieuse, d'une harmonie souvent heureuse, et de M. Vigan un collier, orné de pommes de pin en or et d'améthystes d'un assez bon effet.

M. Francis Jourdain nous montre un ensemble de salle à manger entièrement réalisé. Meubles, tentures, vitrail y figurent et l'ensemble n'est pas sans agrément. Mais pourquoi choisir un thème aussi réfrigérant ? La frise qui court autour de la pièce est ornée d'arbres couverts de neige ; frise charmante du reste. Le vitrail est un paysage de neige, fort bien conçu et bien exécuté, de composition simple, de coloration harmonieuse et, condition essentielle, quoique trop souvent négligée, laissant passer le jour et la lumière. Mais vraiment, il fait froid dans cette pièce. Après tout, c'est peut-être une salle à manger d'été, et l'ornementation, agissant sur l'esprit des dîneurs, leur fait peut-être trouver plus fraîches les soirées de la canicule. C'est là, du reste, une critique de détail, une impression personnelle, et il convient de dire que l'ensemble est charmant. Les meubles sont simples et paraissent pratiques. Ils semblent pouvoir se combiner les uns avec les autres afin de former, suivant les pièces à meubler, des meubles plus ou moins importants. Cela peut rendre des services.

Enfin, à cet envoi important, M. Jourdain ajoute un fragment de frise : *Les Oies*, exécutées en grès par M. Bigot.

Le principe d'une mosaïque céramique incrustée dans le ciment est heureuse. Mais le



LALIQUE. *Broche.*



HERSCHER. *Esquisse de tapisserie.*

résultat semble un peu rude ici, les cassures, les découpures de la matière n'étant pas toujours bien justifiées. Ne doivent-elles pas servir surtout, tout en diminuant la dimension des pièces, à accuser la forme? Je me souviens, à l'Exposition de 1900, une frise qui figurait à la section danoise ; des aigles volant au-dessus de la mer, je crois. Les pièces céramiques, incrustées dans le plâtre, étaient parfaites, d'une forme pure, l'ensemble réussi en tous points. En Autriche aussi, la céramique incrustée dans le ciment a donné lieu à des œuvres intéressantes, et je me souviens avoir vu à Vienne des panneaux du baron de Myrbach conçus et réalisés suivant cette méthode et forts intéressants. A l'Ecole même des Arts decoratifs de Vienne, des panneaux composés et exécutés par des élèves ont été fort réussis.

C'est là une technique qui mériterait d'être plus en honneur, car on en peut tirer des effets puissants, que ce soit à la faïence, à la porcelaine ou au grès que l'on s'adresse.

M. Schenck nous montre des plaques de portes en cuivre repoussé. Plusieurs sont de composition curieuse et de bonne exécution.

Je signalerai celle ornée d'un hippocampe; une autre fleurie d'un colchique est bien ornementale. Dans une troisième, une gousse de pois ou de haricots donne prétexte à une incrustation de pierres vertes d'un effet un peu dur, peut-être.

J'aime moins les bijoux, un peu lourds de composition et d'exécution.

M. Guimard expose trois fragments d'intérieurs. Le *style Guimard* y triomphe, naturellement, sinon le bon goût. Chose curieuse: à côté de ses meubles, tourmentés au possible suivant sa manière habituelle, M. Guimard expose les plans de plusieurs maisons de campagne; il arrive à force d'ingéniosité à faire subir à ses plans des déformations analogues à celles dont ses meubles sont affligés! On doit regretter, devant l'effort constant de l'artiste, le style fâcheux auquel il s'est consacré. Il eût fait œuvre intéressante en recherchant moins l'originalité outrancière à laquelle il se complaît.

M. Brindeau de Jarny expose un plafonnier, vigne vierge stylisée, d'une bonne composition et d'une bonne exécution. Mais je trouve la patine fâcheuse et nuisant à l'ensemble.



HERSCHER *Esquisse de tapisserie.*

De Mlle d'Heureux des essais de broderie ajourée sont à signaler, et de M. Kieffer des reliures d'une belle exécution.

M. Labouret nous montre les rois mages en un vitrail, ainsi que deux petits panneaux ornés de coqs et de poules. Des qualités y sont à remarquer.

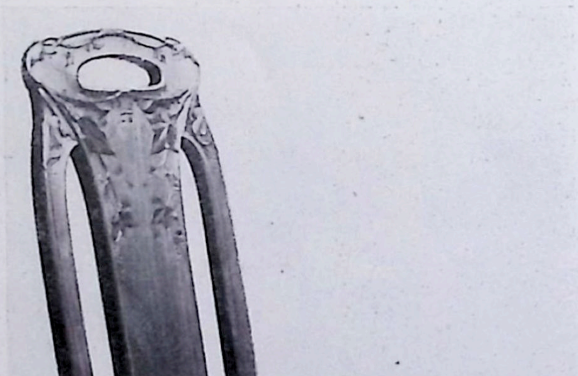
Plus loin des reliures de Mme Leroy-Devrières, et plusieurs vitrines de céramistes : MM. Massoul, Méthey et Mougin, qui, tous trois, chérissent le grès et le grand feu. Ils y réussissent de façons diverses et inégales.

M. Socard nous montre une vitrerie ornementale bien composée, aux pièces bien équilibrées. L'artiste y excelle d'ailleurs.

Somme toute, l'Art décoratif est peu représenté au Salon d'automne. Mais encore nous a-t-il montré quelques artistes que nous ignorions encore, à côté d'autres depuis longtemps connus. Sans doute le nombre des exposants eût été plus grand sans la décision prise par la Société Nationale d'exclure de son sein les membres dont les œuvres figureraient au Salon d'automne. On ne peut que regretter une semblable mesure, nuisible à l'art même et à sa diffusion. Mais ce sont là questions que nous n'avons pas à discuter ici.



SCHENCK. *Plaques de portes.*



PLUMET. *Chaise.*

Constatons l'effort des artistes, la réussite de certains, et ayons foi en l'avenir de l'Art décoratif moderne qui n'est pas prêt de succomber, comme plusieurs voudraient le faire entendre.

Il y a même, pour le Salon d'Automne, une belle et bonne œuvre à tenter, et c'est pour l'Art Décoratif que je viens réclamer ci.

Nous avons vu déjà combien piteusement sont exposées les œuvres ornementales aux Salons annuels. Nous parlons même plus haut du triste spectacle qu'offre au visiteur ce triste déballage. Devant cet état de choses, les artistes s'étaient émus, et la Société des Artistes Décorateurs s'était fondée; son but était de faire des Expositions d'Art Décoratif; de provoquer des collaborations et la réalisation

d'ensemble; de faire progresser l'art ornemental en un mot.

Disons de suite que ladite Société n'a malheureusement pas tenu ce qu'on en pouvait espérer. Pour des raisons dont je ne veux pas parler ici, la manifestation faite il y a un an ne put satisfaire que quelques rares indulgences. L'art ornemental a d'autres représentants, d'autres fervents disciples, et loin d'être complète, l'exposition ne put donner l'impression de ce qu'est l'Art Décoratif français moderne.

Eh bien, pourquoi le Salon d'Automne ne deviendrait-il pas ce que n'a pu être la Société des Artistes Décorateurs? Pourquoi n'y verrions-nous pas chaque année le résumé de l'effort des artistes des arts ornementaux? Cela n'empêcherait nullement les exposants peintres et sculpteurs d'exposer, tant s'en faut; ils exposeraient même d'une façon plus intéressante. Un comité pourrait être créé, chargé de provoquer des groupements, des collaborations; ces groupements exposeraient des ensembles, et dans ces ensembles trouveraient places, tableaux et sculptures. Des salons, des bureaux, des galeries, des salles à manger seraient prétextes à beaux meubles et à beaux arrangements; et des collaborations industrielles naîtraient inévitablement. Que cherche le fabricant? Des modèles intéressants et de la réclame. On pourrait facilement lui offrir les deux.

A côté de ces intérieurs, des salles collectives seraient, elles aussi, prétexte à agencements nouveaux. A peu de frais, avec des matériaux simples, mais avec du goût et de l'ingéniosité, ces salles pourraient être variées à l'infini, et recevoir côte à côte les œuvres n'ayant pu trouver place dans les intérieurs.

Combien une telle exposition serait utile! Combien aussi elle pourrait être intéressante, et combien le public serait heureux enfin de trouver une présentation nouvelle et logique des œuvres d'art, tant peintes qu'ornementales! Car l'achat par un musée est l'exception, pour celles-ci. C'est donc dans un intérieur que seront placées ces œuvres; c'est donc là qu'elles seront, qu'elles doivent être vues. N'est-ce donc pas là qu'elles doivent être exposées? Et cela ne serait-il pas plus logique que la présentation habituelle? Les salles collectives, du reste, seraient là pour accueillir les œuvres de



Mme ORY-ROBIN — *Panneau brodé*

dimensions trop vastes, ou de destinations particulières.

Mais enfin, n'y a-t-il pas là une idée à creuser? Non pas que l'art décoratif doive prendre la première place, loin de là. Mais ne pourrait-on l'admettre enfin sur un pied d'égalité absolue, collaborer avec lui? Quel art est plus vivant que celui-là? Quel art peut avoir sur la prospérité industrielle d'un pays de telles influences? Ce sont là des considérations peut-être trop négligées. Mais en n'envisageant que le côté artistique seul, il apparaît évident qu'en face de l'indifférence, et, disons-le, de l'hostilité des Salons officiels, le Salon d'Automne a une belle œuvre de justice à accomplir, et que, pour accomplir cette œuvre, les collaborations les plus dévouées lui arriveront en foule aussitôt qu'elles verront luire l'espoir d'être enfin accueillies.

M. P.-Verneuil.



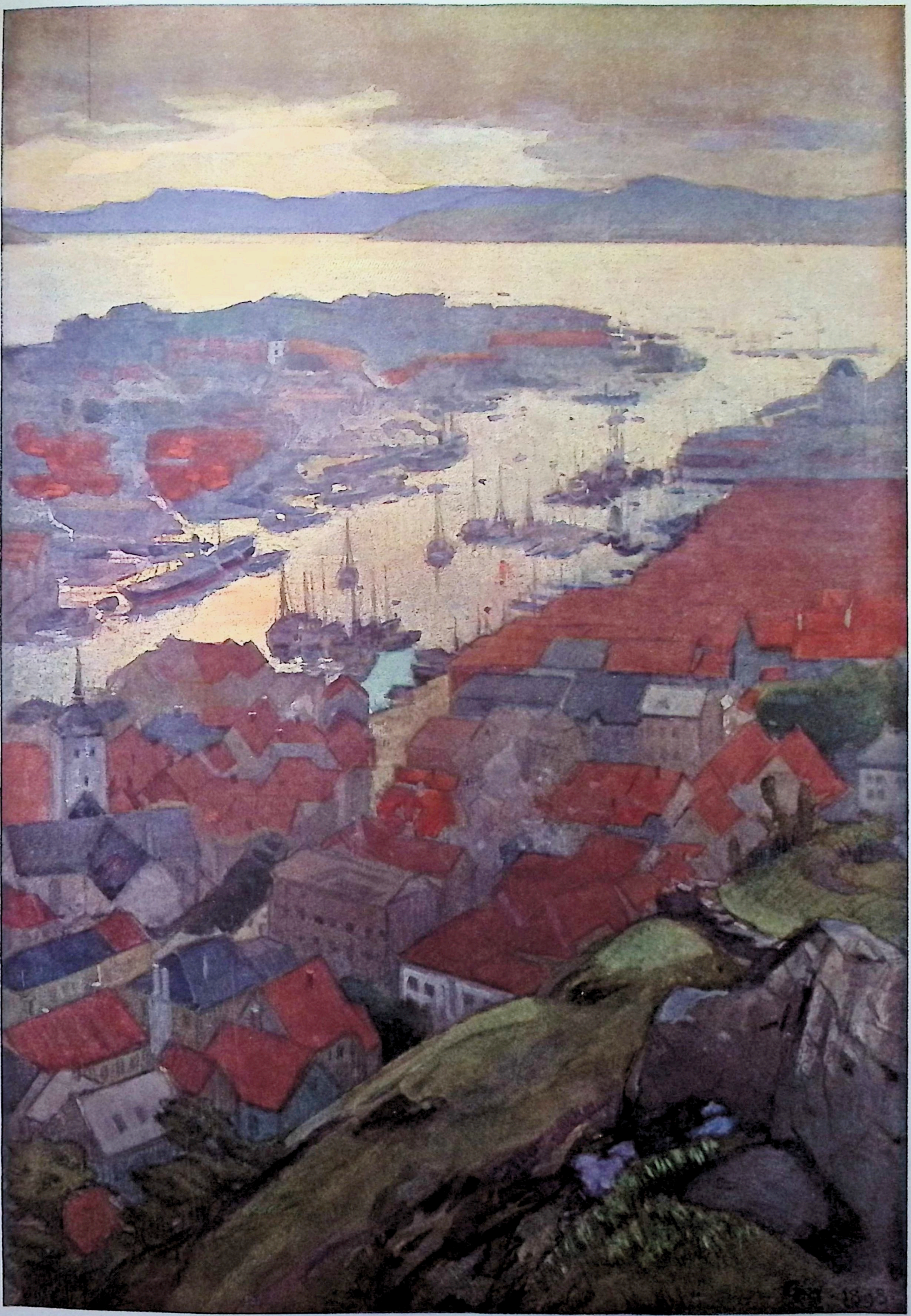
Mme ORY-ROBIN *Panneau brodé*



COIN DE MA SALLE A MANGER

Par Gerhard Munthe

D'après une aquarelle du Musée de Kristiania



VUE DE BERGEN

D'après une aquarelle de Gerhard MUNTHE

Supplément à Art et Décoration. Décembre 1904.



Saga des Fils de Magnus — *Tête de chapitre pour « Snorre »*

L'Œuvre décoratif de Gerhard Munthe

Dans l'art moderne européen, — et même scandinave, — la Norvège tient une place à part ; car, au rebours des autres pays, elle a opposé une résistance fière et énergique à l'envahissement de ce que nous appelons l'art nouveau. Si elle a vaincu dans cette lutte, elle le doit en majeure partie à l'action profonde de Gerhard Munthe qui a répondu au mouvement d'invasion par un mouvement plus fort, et, on peut presque dire, de sens contraire.

Etrange, curieux, puissant, factice, original, barbare, enfantin, génial, l'art décoratif de Gerhard Munthe a reçu, dès sa naissance, le baptême empressé des épithètes élogieuses ou dénigrantes. Mais ce n'est pas le bien ni le mal qu'on en a pu dire ou penser qui ont influé sur son développement ; car il était — et il est — l'œuvre d'un artiste qui va, par des moyens déterminés, vers un but voulu. Ce but, c'est de créer un art franchement norvégien ; ces moyens, c'est de retrouver, de renouer, et, naturellement, d'enrichir, la tradition d'un style décoratif national, antérieur au naturalisme et au classicisme.

Nous sommes assez ignorants de l'art norvégien actuel — un écrivain, d'ailleurs sérieux, dans une revue très grave, parlait naguère, sans sourciller, du « Suédois » Gerhard Munthe. Il est donc permis de nous supposer au moins aussi peu au fait de l'art norvégien d'autrefois, et ce n'est pas nous faire injure que de commencer par déclarer que cet ancien art décoratif norvégien a bien existé. Sculptures sur bois telles que les proues des navires de pirates vikings ou les meubles et motifs sculptés des vieilles maisons et des églises de bois primitives norvégiennes, pierres couvertes d'ornements, bijoux, objets de métal, ustensiles peints, tapisseries surtout, voilà les sources directes auxquelles Gerhard Munthe a puisé le sens d'un art décoratif oublié, ou usé par le temps et faussé par les influences étrangères.

Nous avions vu Gerhard Munthe à l'Exposition de 1889. Il nous présentait alors uniquement des paysages naturalistes. A celle de 1900, au contraire, il n'exposait que des œuvres décoratives. Pourquoi ce peintre de



" Printemps " — D'après une aquarelle (Musée de Kristiania)

paysages, qui avait suivi avec succès, pendant vingt années, les voies naturalistes, s'est-il, depuis bientôt quinze ans, presque complètement absorbé dans la création d'un style — ou la résurrection d'un ancien style décoratif? Pourquoi et comment le peintre observateur qui a fait l'aquarelle *Printemps*, que nous reproduisons ci-dessus, et l'aquarelle *Bergen*, que nous donnons en couleurs en planche séparée, est-il l'auteur à la fois naïf et réfléchi de tant d'illus-

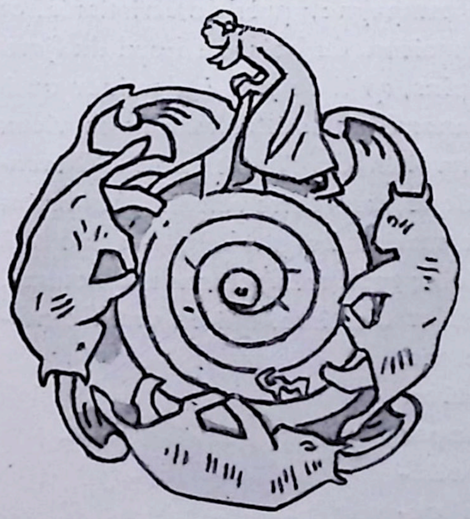
trations par le dessin et la couleur, où le réel n'apparaît plus que simplifié, pour soutenir et renforcer la fiction?

Il servirait de peu, je crois, de chercher dans les œuvres naturalistes de Munthe le principe de son évolution décorative. Entre toutes, les aquarelles de *Bergen* et de *Printemps* sont celles qui se prêtent le mieux à ce jeu; et, pour qui veut les y trouver, les qualités décoratives de simplification, d'abstraction, de groupement et d'équilibre, s'y manifesteront toujours. Mais, en art comme en histoire, ces démonstrations après coup n'ont jamais rien démontré. Quand nous aurons constaté les qualités décoratives de Munthe peintre naturaliste, il n'en restera pas moins à expliquer pourquoi ce sont précisément ces qualités qui ont pris le pas sur les autres. Le fait ne tient pas lieu de raison, et il faut évidemment chercher ailleurs.



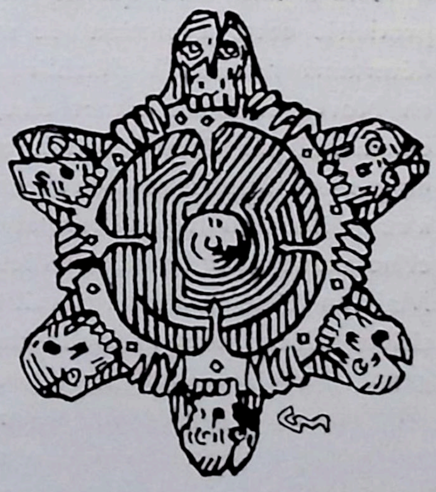
L'Hiver

Est-ce le sujet qui a imposé le style? Sans doute, pour un artiste conscient de ce qu'il voulait et intelligent de ce qu'il faisait, l'illustration d'une époque primitive réclamait l'art de cette époque, moins par souci de vérité archéologique que comme nécessité, pour donner l'illusion, de revivre les idées et les sentiments, non seulement moraux, mais esthétiques des Norvégiens contemporains de l'âge de bronze et de l'âge de fer. Dans cette voie, c'est assurément un mérite que d'éviter les erreurs contre la réalité concrète des temps passés. Mais la pensée de Munthe va plus loin. Pour lui, la vérité artistique n'est pas la vérité archéologique. Il ne faut pas, pense-t-il, que l'illustration des temps passés soit du naturalisme rétrospectif; il ne faut pas, surtout, que nous habillions de notre conception artistique une époque qui avait de l'art une conception diamétralement opposée. Nous ne pouvons prétendre donner l'illusion du primitif que si nous voyons avec les yeux d'un primitif.



Gevjon

Ce qui eût pu n'être qu'un style de circonstance était chez Munthe l'indice d'une conversion réfléchie. C'est volontairement qu'il a choisi, depuis 1890, l'illustration des mythes et des sagas comme principal domaine de son activité. Nous ne pouvons pas faire que nous ne soyons héritiers des instincts généraux d'une race, mais, encore plus, d'un sentiment particulier national. Ce sentiment, très fort en Gerhard Munthe, s'aviva en lui avec les années; et il se fortifia peu à peu de cette idée que la tradition nationale est pour l'artiste le vrai moyen de dégager et d'accuser sa personnalité. Il en trouvait une preuve dans ce fait que les œuvres qui sont demeurées et les artistes qui ont fait époque sont bien celles et ceux en qui se marque le plus nettement un caractère



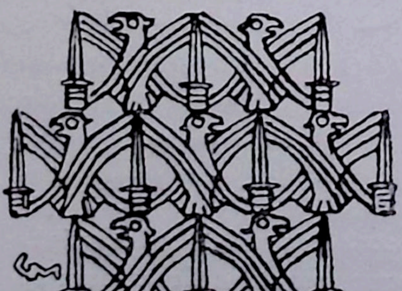
Le bouclier aux morts

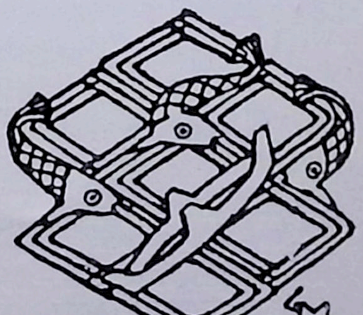


Saga des Fils d'Eirik — *Tête de chapitre pour " Snorre "*

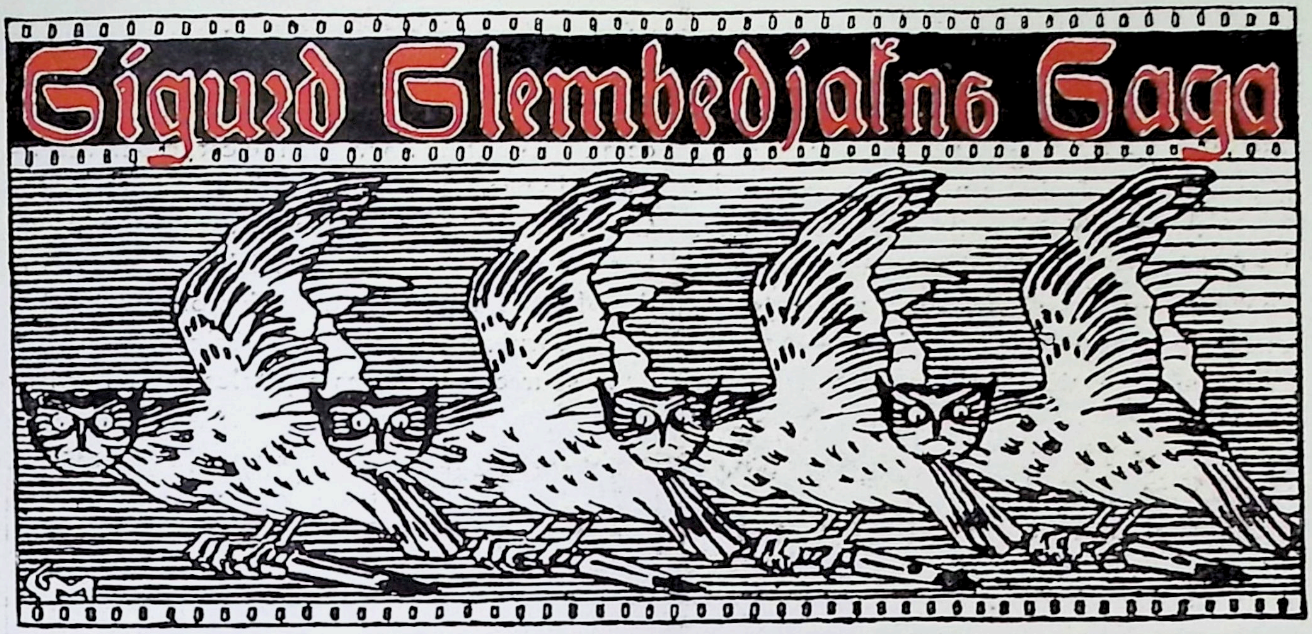
de tradition nationale. Dans ce que Munthe appelle « sa marche dans la voie décorative », la raison profonde de la direction nouvelle qu'il prend, est qu'il est persuadé de trouver dans l'étude et l'acquisition de qualités proprement norvégiennes, le moyen de devenir plus original. C'est dans une limitation de son domaine et de ses moyens artistiques qu'il trouvera, croit-il, la condition la plus favorable pour les mieux cultiver et les renforcer.

Après cette analyse psychologique que nous n'inventons pas, puisque Munthe lui-même en fournit les éléments dans une série d'articles (1), il reste à dire dans quelles circonstances se produisit cette évolution de sentiments qui détermina l'artiste à s'établir définitivement en Norvège. Comme tant d'autres, il avait commencé par vivre à l'étranger — en Allemagne surtout, mais aussi en France, se laissant, à ce qu'il semblait, pénétrer par la civilisation, et notamment par l'art des milieux où il vivait. Mais en lui se faisait un travail sourd d'opposition. Chose très naturelle chez un homme qui ne prit jamais de décision — même pour sa vocation d'artiste — que lentement et sciemment, ce furent ses réflexions et le sentiment net de son tempérament qui amenèrent la réaction radicale du Norvégien contre le « continental ». Ce fut sa volonté d'homme du Nord qui la rendit facile. Ce furent enfin les circonstances nouvelles qui l'accusèrent en la précisant : impressions retrouvées de la nature norvégienne et de la vie populaire, souvenirs profonds de son enfance à la campagne, dégoût de l'art étranger, de la pensée étrangère importés en Norvège, « qui faisaient de nous, écrit-il, des gens sans domicile dans notre propre maison. » En 1883, il s'établit à la campagne, près de Kristiania, et c'est dans sa maison de bois, au bord du fjord et parmi les pins, qu'il se mit à dessiner ou à peindre ses innombrables illustrations en vieux style. Ami et voisin de Nansen et de Werenskiold, il pratique, dans cette retraite, les vertus d'un solitaire marié, hospitalier — surtout à qui vient de loin ; type très personnel d'homme, de Norvégien et d'artiste, qui en vrai Scandinave, reste en communication avec le monde par son fil de téléphone, mais ouvrier fervent et infatigable qui doit le plus qu'il peut laisser au crochet son récepteur.





(1) Voir la revue norvégienne *Samtiden (Le Temps présent)*, nos de septembre 1896, janvier 1898, février 1901.



Saga de Sigurd Slembedjaln

Tête de chapitre pour " Snorre "

Ce qui jette une lumière nouvelle sur l'évolution de Munthe, c'est que des artistes du même pays et du même âge subirent une évolution analogue. Et dans le même temps, vers 1880-85, les artistes suédois, — la génération de Carl Larsson, — revenaient en Suède comme les Norvégiens en Norvège. Les uns et les autres se décidaient à devenir plus Norvégiens et plus Suédois dans leur art comme dans leur vie. Ils obéissaient donc à un mouvement général d'émancipation des deux arts suédois et norvégien. Si ce n'était sortir de notre sujet, il serait intéressant de montrer que ce mouvement artistique correspondait à une évolution sociale plus profonde. Il n'était en réalité qu'une manifestation et une conséquence du réveil de consciences nationales. Pour nous ce mouvement se trouve symbolisé dans la littérature, et presque uniquement par les noms d'Ibsen, de Björnsson, de Strindberg; mais pour les Norvégiens et pour les Suédois il s'exprime dans toutes les branches de l'activité intellectuelle, et notamment — ce qui nous ramène à Gerhard Munthe — dans les belles études d'un savant tel que Sophus Bugge sur la civilisation norvégienne primitive.



Odin

L'ancien art norvégien est un des rejetons de cet art dit *celtique*, que nous connaissons notamment par de beaux manuscrits à miniatures. Notre frise irlandaise (p. 188) fera ressortir une filiation avouée dont témoigne ici suffisamment la petite vignette de Munthe, donnée à dessein dans la même page. Cet art se plaît à orner les surfaces par des jeux de lignes. Et c'est en réalité plus qu'un jeu de la ligne, c'est la vie de la ligne. Jamais de représentation réaliste, jamais un *tableau*, mais toujours des lignes qui s'élancent, qui courent, qui se combinent, qui s'équilibrent. Pour enrichir et animer l'ornementation, la forme vivante vient constamment se marier à elle. Mais, pour que l'harmonie subsiste, il faut que cette forme vivante se plie au principe supérieur du rythme. D'où cette conséquence que la forme réelle est déformée au caprice de l'artiste; l'animal inséré dans la décoration linéaire en prend le mouvement général, sans aucun souci de la réalité vivante qui fut l'occasion d'introduire cet élément nouveau, mais

avec un souci très grand, au contraire, de le faire concourir à l'effet d'ensemble par des grossissements, des allongements, des rétrécissements. Une loi de symétrie préside à cette déformation de l'animal; non de symétrie proprement dite, mais d'équilibre et de rythme. L'art se fait un jeu de l'accuser ou de la rompre, d'où l'impression de fantaisie amusante — souvent de fantastique troublant — qui le distingue à première vue de l'art classique. D'autre part, il ignore — ou renie — les procédés de la perspective et de l'ombre. Il se contente des teintes plates : son dessin n'avait pas besoin d'ombres, sa couleur n'a pas besoin de nuances. Et, comme il n'emploie — par ingénuité ou par principe — qu'une gamme sobre de couleurs, l'harmonie de ses lignes simples ne s'en trouve pas détruite. Chacun peut vérifier si ces remarques ne s'appliquent pas aux œuvres décoratives de Gerhard Munthe.

Les mêmes qualités pourraient se trouver chez un adroit imitateur dont l'œuvre serait un pastiche. Mais Munthe ajoute tellement à la tradition, que, seule, l'originalité de l'artiste éclate à nos yeux dans ses œuvres. Constater ce qu'elles ont de norvégien, c'est, dit-il, reconnaître le premier caractère de sa personnalité. Or, elles sont norvégiennes, tout d'abord par le sujet et par le sentiment. L'œuvre décoratif de Munthe se rapporte à l'histoire primitive de la Norvège, jusqu'au XIIIe siècle environ. Les deux sources littéraires capitales dont l'artiste s'inspire sont : l'*Edda* et les mythes de ses divinités scandinaves, — les *Sagas* et l'histoire des rois norvégiens. A ces deux sources correspondent dans l'œuvre de Munthe deux séries d'illustrations qui ne diffèrent pas beaucoup plus que les sources mêmes par l'esprit et par le style. Les rois et les héros ayant dû être, même pour les contemporains, des sortes d'êtres surhumains, nous ne sortons jamais d'une atmosphère de légendes exaltant la force physique et les vertus guerrières. Si nous remarquons quelque progression d'une série à l'autre, c'est-à-dire du mythe à l'histoire, c'est

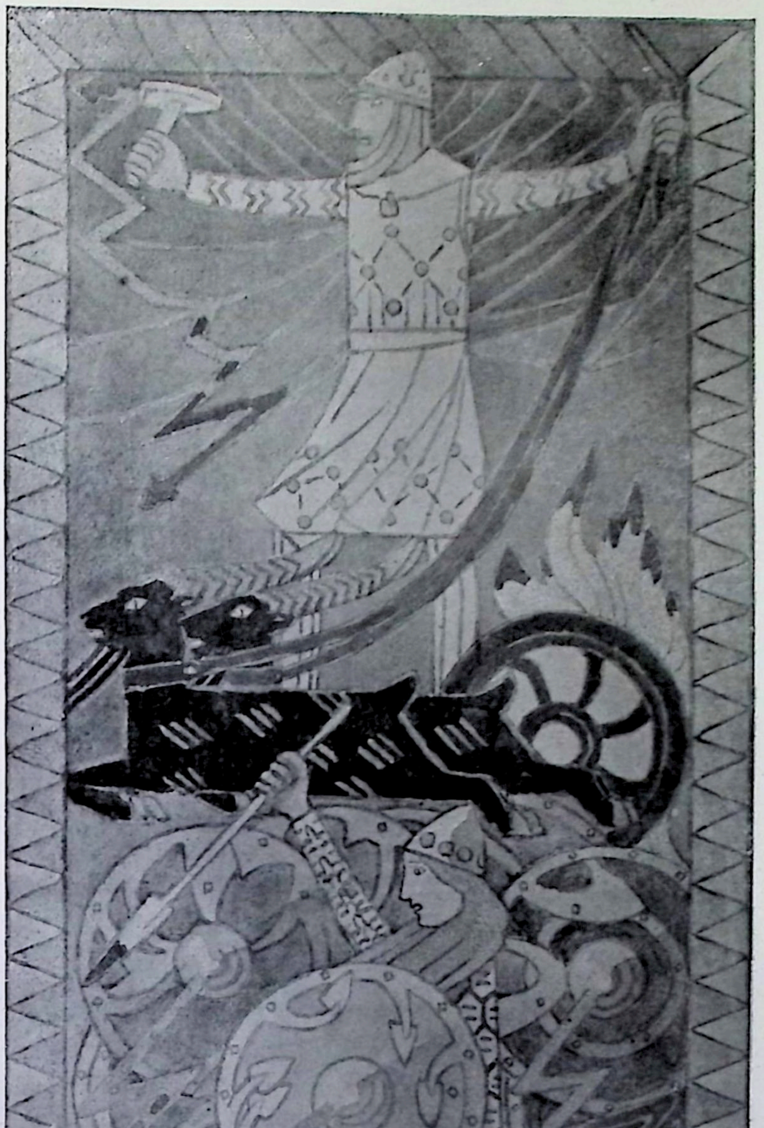


" L'Effroi des ténèbres " — *D'après une aquarelle du Musée de Krefeld*

qu'il y a naturellement plus de fantastique dans le mythe ; plus de précision, généralement symbolique, dans l'histoire. Mais, dans les deux cas, le style de l'artiste vise à inspirer de prime abord le sentiment du merveilleux, dont c'est seulement après coup, par l'analyse, qu'on peut étudier les moyens d'expression.

Nous assistons ainsi à une prestigieuse évocation des fictions scandinaves : la légende y confond, en un mélange troublant, le fantastique et le réel. Les dieux descendent sur la terre, les chars roulent dans l'air et sur les vagues. Ici (p. 181), sous les traits d'un vieillard à la haute stature, et tenant en main sa lance Gungner qui symbolise la force, c'est Odin, esprit du monde et dieu des batailles, qui passe au-dessus des flots au galop de son cheval Sleipner, escorté de ses deux corbeaux Hugin (la réflexion) et Munin (la mémoire). Là (p. 179), c'est la vierge Gevjon qui creuse les sillons symboliques des futurs sunds danois. Là (p. 183), c'est Thor, le dieu du tonnerre, debout sur son char traîné par deux chèvres; il frappe les nuées de son marteau et en fait jaillir la foudre. Et nous voyons les dieux coiffés du casque conique et vêtus du long sarrau des vikings. Le mythe se rattache ainsi au réel.

L'histoire fait le chemin en sens inverse et devient symbolique. La forme animale se substitue à la forme humaine, et les attitudes, vigoureusement exprimées par des lignes rythmées et violentes, traduisent les sentiments. Dans la première frise, les trois monstres représentent les trois frères et leurs caractères différents, et ainsi des autres. Lorsque la précision historique intervient, comme dans le voyage du roi Sigurd à Jérusalem (p. 185), elle n'en tient pas moins à la légende par la poésie du sujet.



Thor, dieu du tonnerre, d'après une aquarelle

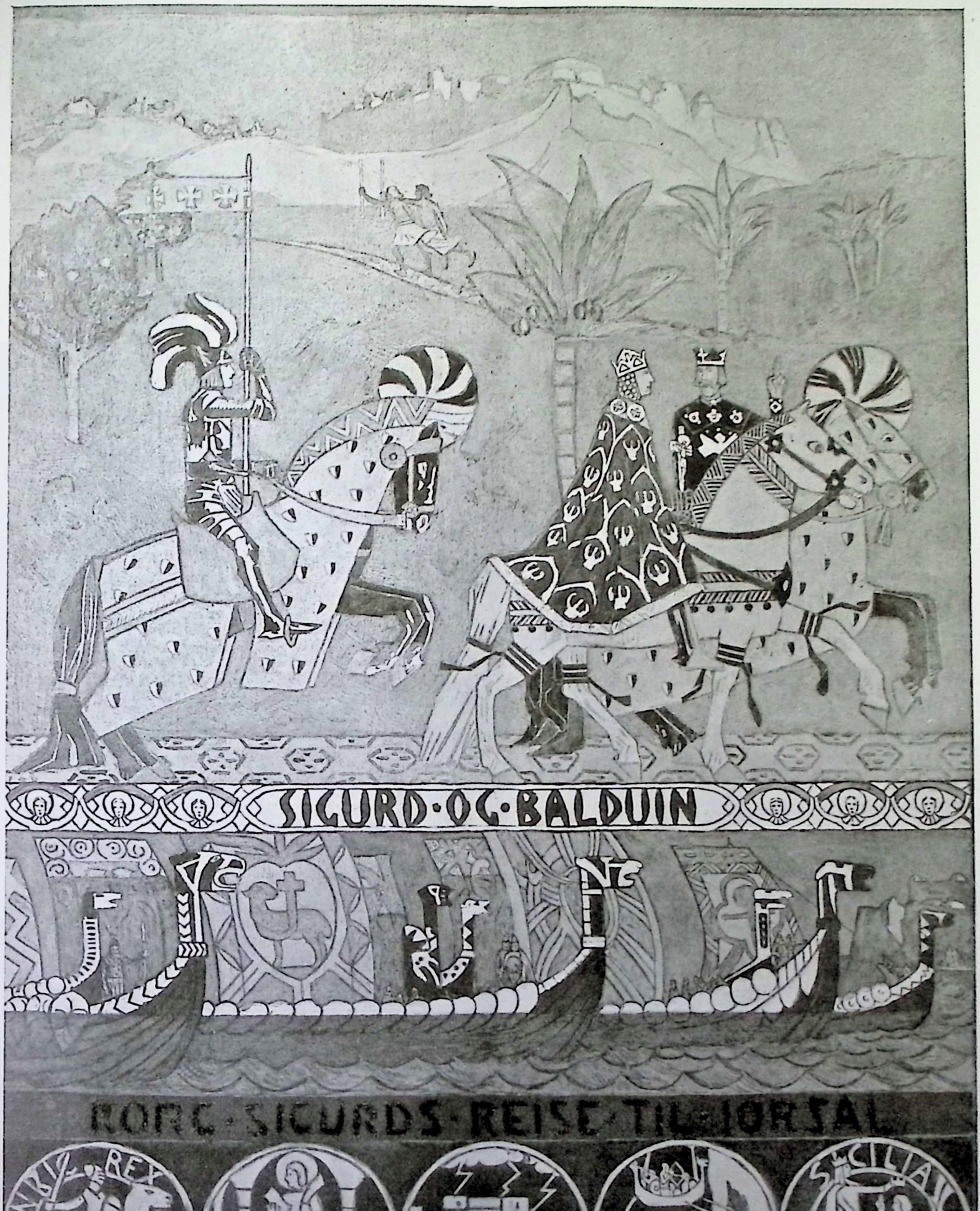


Saga de Magnus le Bon — *Tête de chapitre pour "Snorre"*

Gerhard Munthe est encore norvégien par la couleur. Il emploie une gamme de tons francs, peu nombreux et toujours les mêmes. C'est là, croit-il, un élément de force en décoration; il écrit que « les couleurs sont les voyelles de son art; il n'a pas besoin d'en avoir plus de cinq ». Il les a choisies dans la tradition, qui a maintenu à travers les âges son goût des couleurs vives, et en tout temps norvégianisé à ce point de vue l'art importé de l'étranger — le rococo par exemple. Gerhard Munthe nous énumère lui-même ses couleurs : le rouge écrevisse, « joyeux et provocant » ; un violet rougeâtre, « sévère, sinistre »; le bleu indigo, « frais et rude » ; un vert bleuâtre « qui rehausse le rouge vif » ; enfin un jaune laiton, « clair et sonore ». Rarement du noir ou du blanc absolus : « Ils ne donnent rien de norvégien ». On peut le chicaner sur des points de détail : sa couleur n'en garde pas moins un caractère franc, mâle — rude, mais sain. Comme l'a dit très heureusement le critique norvégien Andréas Aubert (1) — comme on peut le dire de tout l'art de Munthe — elle est « harmonisée dans le mode majeur plutôt que mineur ». On l'apprécie mieux quand on a vu les maisons de bois rouges se détacher sur de la verdure, les ustensiles et les meubles peints égayer les intérieurs de leurs couleurs vives, ou le rouge, le vert, le jaune, faire de sensationnels mariages sur les costumes nationaux. L'œil s'habitue bientôt à des contrastes, même violents ; s'ils sont symboliques, l'esprit en saisit vite le sens, et rien ne le réjouit plus qu'un symbole clair. Or la langue de Gerhard Munthe n'est autour de lui nouvelle et obscure pour personne, puisqu'elle est vraiment populaire, paysanne et primitive — norvégienne.

Ce qui est la marque personnelle de Munthe dans un art de tradition, c'est, au point de vue de l'invention, la richesse, et en même temps l'unité et le caractère de ses créations. Si elles traduisent le sentiment norvégien de la légende et de l'histoire, elles expriment non moins fortement l'âme de Gerhard Munthe lui-même. On trouve unies en lui l'imagination naïve des peuples primitifs qui enfanta les dieux, les fantômes et les héros, et la sensibilité, naturelle chez l'enfant et involontaire chez l'homme, qui s'émeut ingénuement de tous ces poèmes fantastiques. Un souffle de terreur, d'horreur, de mystère — ou de grandiose, d'énergie bouillante et parfois sauvage, se fait sentir invariablement dans l'œuvre si varié de l'artiste, et imprime à l'âme, plus fort par une répétition inlassable, le frisson qui agite les chevelures et qui secoue la flamme des torches. Les reproductions que nous donnons ici commencent seulement une démonstration qui

(1) Andréas Aubert. *La couleur décorative; un instinct norvégien de la couleur.* Kristiania 1896.



CHEVAUCHÉE DE SIGURD, ROI DE NORVÈGE, ET DE BAUDOUIN, ROI DE JÉRUSALEM

D'après une aquarelle exécutée en tapisserie par Mme Frida Hansen (château royal de Kristiania)



Affiche pour l' "Exposition Scandinave" de Krefeld (1902)

n'acquiert tout son effet que par un examen consciencieux de l'œuvre entier. Cela est si vrai que nulle part l'impression n'est plus forte que lorsqu'on regarde des illustrations de Munthe formant série ; et c'est même un des caractères de son art, dans un tableau comme dans une suite, que d'être fondamentalement narratif, c'est-à-dire épique.

C'est ce qui explique que Munthe se soit complu aussi à illustrer les légendes populaires. Et nulle part l'imagination de l'artiste ne s'est épanouie plus richement dans sa joie de créer. Il y a dans ces œuvres fantastiques quelque chose de si spontané qu'elles atteignent d'emblée au caractère naïf et troublant du conte. Ainsi cette aquarelle où les filles de l'Aurore boréale reçoivent la visite inattendue et terrifiante de leurs prétendants changés en ours. Qu'on feuillette encore le beau livre des *Sagas de Snorre* (1) d'où sont tirées plusieurs des frises et des vignettes ci-jointes. On y saisira en même temps sur le vif combien la rudesse du style de Munthe est, en réalité, sage et adéquate à son objet, combien son langage est plus naturel que celui des artistes qui n'ont pas su choisir, renoncer à une langue moderne pour faire parler les hommes et vivre les choses d'autrefois. Gerhard Munthe, lui, a commencé par façonner son art et son âme sur l'art et sur l'âme farouches des anciens Vikings. S'il a parfois la rudesse d'expression d'un barde et la fantaisie d'un barbare, c'est qu'il est un barde parlant à des barbares. Car il pense que nous le sommes toujours, et que sous nos dehors de civilisation raffinée, se cache une âme primitive d'enfant qu'on réveille et qu'on amuse dès qu'on lui parle la langue des fictions et des images. Et les bons conteurs ne craignent ni l'emphase enfantine et populaire, ni les archaïsmes savoureux. Mais ils sont en même temps très adroits.

Munthe est aussi adroit que les plus adroits des vieux enlumineurs. Mais ceux-ci ont ignoré beaucoup de choses dont il a l'expérience. Il a fait ce qu'ils ont fait, mais il a fait aussi ce qu'ils ne pouvaient pas faire. Il les a rejoints, admirés, aimés, — dépassés. Les répétitions de motifs anciens ne sont chez lui que des exceptions. Il crée, — mot qui prend toute sa valeur si l'on songe aux dragons, aux entrelacs serviles qui se perpétuent dans l'art norvégien. Il a plus de ressources que ses ancêtres de l'art *celtique*, et il en est conscient, mais, pour rester naïf comme eux, son adresse consiste le plus souvent à cacher son adresse. Il veut qu'on lui pardonne le réalisme impénitent qui est au fond — disons-le, qui est la force secrète — de son art linéaire. Les Norvégiens ont réellement vu passer dans la forêt son bonhomme *Hiver* (p. 179) avec sa haute taille courbée, ses skies, sa hache et son bon-

(1) Kristiania 1901. Stenersen éditeur.

net. Mais l'art de Munthe garde malgré tout son caractère d'abstraction. Il préfère le simple au complexe, l'essentiel au détail, l'excessif au timide, le raide au souple. Par suite, dans son dessin, la ligne brisée prend le pas sur la ligne courbe, l'angle sur l'arc, le contour ferme et net sur le contour mince et fin. Toutes ces conditions s'enchaînent l'une à l'autre comme elles sont unies au sujet; et l'art qui en résulte la forme humaine, l'apparence du crabe et les lignes enroulées de lutins qui font la culbute. Imagination exubérante, oui, sans doute, mais dominée par un esprit qui ne lui permet de se lancer dans l'infini de la fantaisie, qu'en se jouant dans les deux cadres, l'un figuré, l'autre concret, d'un sujet et d'une composition décorative déterminés! Cette conciliation des extrêmes, décidément bien norvégienne, nous



"Les Filles de l'Aurore Boréale"
D'après une aquarelle

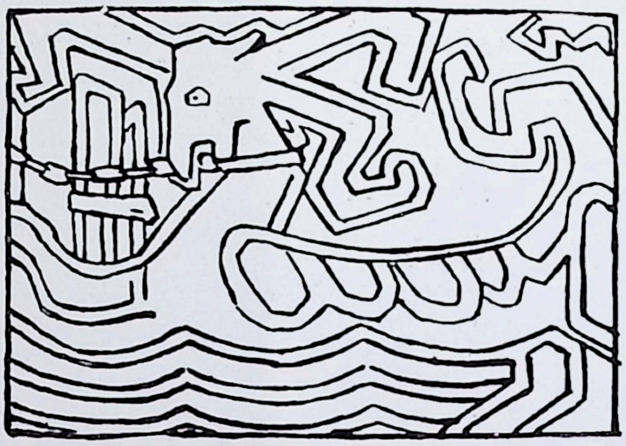
Exécuté en tapisserie par Mlle Christensen, de Kristiania
(Musée d'Art Industriel de Hambourg)

est bien un art « lié », comme Gerhard Munthe l'appelle.

La forme animale y symbolise souvent, nous l'avons vu, la forme humaine, mais il y a plus; la forme animale entre dans l'ornement même, et elle va jusqu'à se perdre si bien en lui que parfois on ne sait plus si elle est forme animale ou motif décoratif. Rien de plus significatif à cet égard que l'ornementation de *L'Effroi des Ténèbres* (p. 182); d'une part le monstre à longue queue sinueuse, d'autre part les deux bordures qui mêlent en un dessin déconcertant la retrouverions chez Ibsen calligraphiant posément à l'encre rouge certaines initiales sur le manuscrit de son prodigieux *Peer Gynt*.

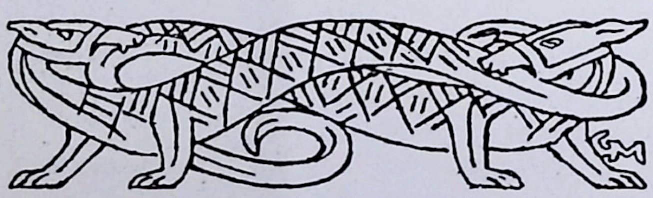
Mais, en art comme ailleurs, les extrêmes ne se supportent que s'ils se compensent. Il ne faut pas croire que l'art de Munthe soit sans danger, même pour lui, mais surtout pour des disciples. Fondé sur l'abstraction, il vise à la simplification des formes, mais de là à cette théorie que plus la forme sera simplifiée, plus l'art sera grand, il n'y a qu'un pas — surtout pour des idéalistes volontaires. Gerhard

Munthe, qui, en fait, n'est pas tombé dans cette erreur, n'en ouvre pas moins la voie qui y conduit. Il nous est apparu maintes fois comme un puissant animalier; son « Dragon enchaîné » ne nous arrêterait donc certainement pas si Munthe et ses admirateurs ne prétendaient précisément y voir une des expressions les plus parfaites de son art. Munthe est ici le premier témoin qu'on puisse invoquer contre lui-même. Nous nous contenterons de renvoyer à ses dessins d'animaux, vrais ou chimériques. Cette outrance manifeste ne diminue en rien son œuvre, mais quel exemple dangereux pour des imitateurs maladroits!



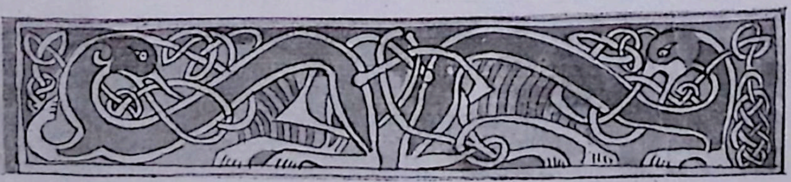
Dragon enchaîné

Il n'y a pas lieu de s'étendre ici sur l'influence de Gerhard Munthe. Il a eu gain de cause pour son illustration des temps anciens. Est-ce à dire que son style vaille au delà de son œuvre? Il a eu en tout cas cette première conséquence heureuse d'empêcher l'invasion de l'art nouveau sans caractère et sans patrie qui s'est répandu par toute l'Europe; il a sauvé et ranimé la tradition nationale de la forme logique et simple et de la couleur vive. Pourquoi ne donnerait-il pas aussi naissance à un art décoratif moderne norvégien? Gerhard Munthe se défend d'avoir travaillé pour l'industrie. Celle-ci pourtant — la tapisserie notamment — n'a pas peu contribué à le faire connaître en Europe. L'Allemagne, qui organisait à Krefeld en 1902 une « Exposition scandinave » dont Gerhard Munthe composa l'affiche (p. 186), possède, par exemple, au Musée d'Art Industriel de Hambourg, une superbe tapisserie des « Prétendants ». Nous nous sommes gardés de présenter ici Gerhard Munthe comme un dessinateur de cartons pour tapisseries, — ce qu'on a trop souvent dit chez nous, et ce que véritablement il n'est pas, car il fait de la décoration pour la décoration. Mais enfin, si, pour des raisons faciles à indiquer, ses aquarelles et ses dessins ont pu se traduire sans peine par la tapisserie, par les arts du métal, par le meuble, par le cuir, pourquoi renierait-il cette influence, et pourquoi tiendrait-il compte de quelques tentatives maladroites dont il n'est pas responsable, au lieu de revendiquer la paternité de tant d'œuvres excellentes qui ont été faites d'après ses dessins? Ce qui restera de ses efforts, ce seront certainement ses œuvres mêmes mais aussi l'action qu'elles auront exercée autour d'elles, les initiatives, les entreprises qu'elles auront fait naître. Nous aurons l'occasion de parler plus longuement de la création des écoles de tissage et de tout le mouvement d'art industriel qui s'est produit autour de Gerhard Munthe et par lui. Cet élan artistique, préparé sans doute par des causes profondes, n'aurait néanmoins pas tant de vigueur, de caractère, de chances de durée, s'il ne s'appuyait sur l'œuvre d'un artiste à la fois national en ce qu'il s'inspire d'une tradition, et moderne en ce qu'il a de personnel et d'original.



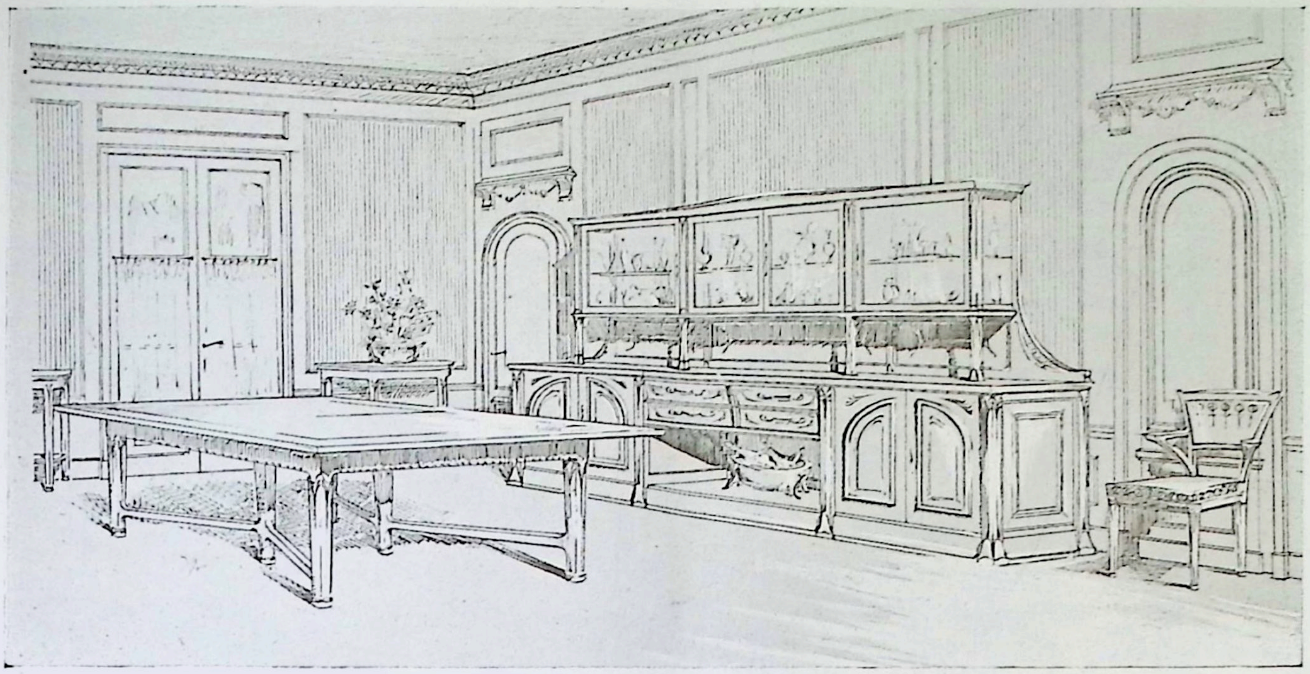
Étienne Avenard.





Frise d'une miniature en page pleine

D'après un manuscrit irlandais de la Bibliothèque Nationale (IXe siècle ?)



PROJET DE SALLE A MANGER

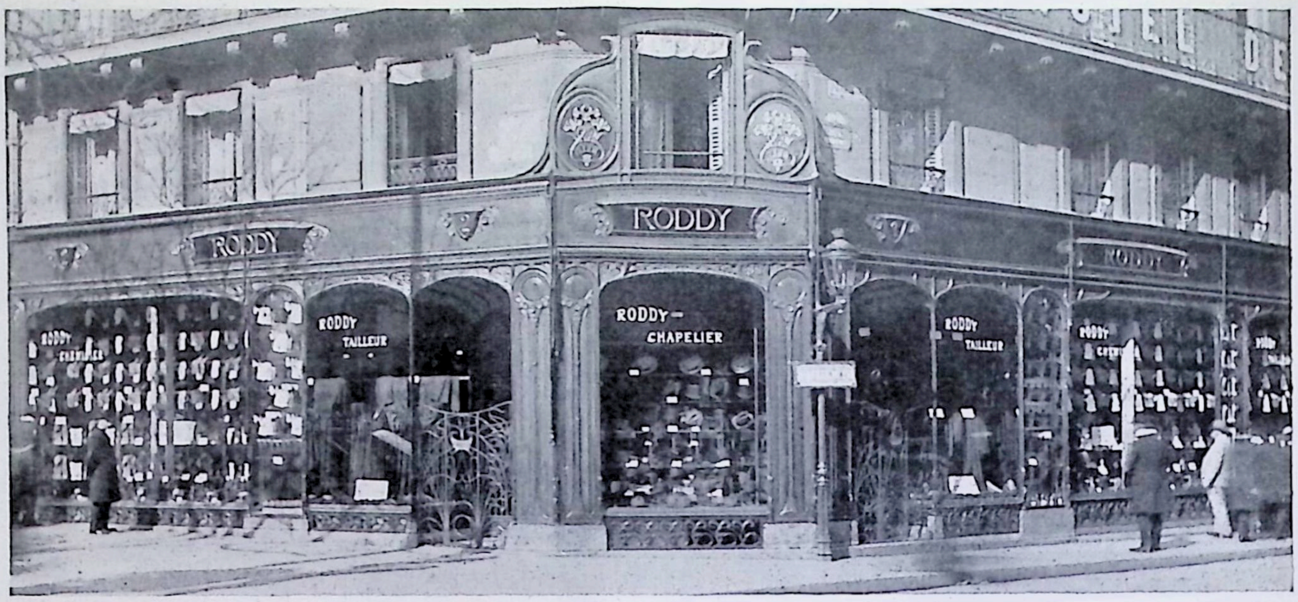
TONY SELMERSHEIM

L'INCOHÉRENCE dans laquelle nous vivons au point de vue des rapports de l'Art et de l'État rend très pénible, très difficile, très hésitante l'évolution esthétique dont nous espérions des résultats beaucoup plus décisifs, il y a quelques années. Nous ne possédons plus la direction précise d'un goût personnel, bon ou mauvais, comme sous la monarchie, et, d'un autre côté, nous continuons à subir une tyrannie occulte, quasi-anonyme, qui ne se transformera jamais et dont nous porterons le poids, écrasant et dévirilisant, jusqu'au jour où nous nous débarrasserons d'une aussi anormale tutelle.

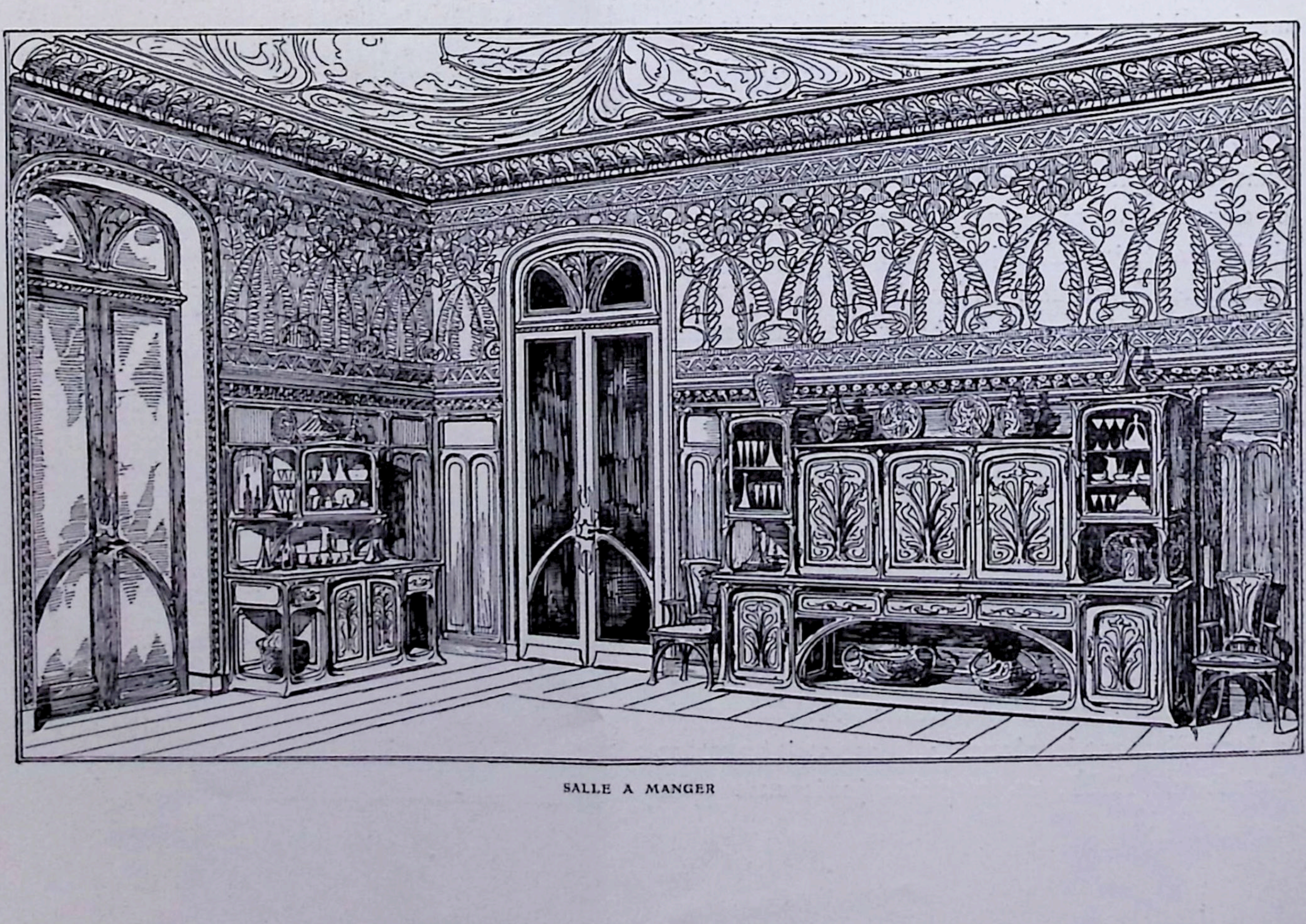
Autrefois les styles changeaient en même temps qu'un souverain. Si les tendances artistiques du roi étaient pitoyables ou médiocres, on avait l'espérance que son successeur serait mieux doué ; en tout cas sa personnalité s'affirmait dans une autre voie que celle de son prédécesseur, et, grâce à la courtisanerie habituelle des hommes en général, et des artistes en particulier, l'évolution s'accomplissait naturellement, sans secousses et sans tiraillements. La somptuosité orgueilleuse d'un Louis XIV prenait rationnellement la place de la morosité austère d'un Louis XIII, et la grâce jouisseuse d'un Louis XV détrônait, sans la moindre résistance, le faste pompeux du Roi-Soleil. Actuellement, les ministres passent, mais la tradition reste.



Le hasard d'une combinaison alloue le portefeuille des Beaux-Arts à un politicien quelconque, normalien, vaudevilliste, avocat ou médecin qui, n'entendant goutte à ces questions particulières, se décharge de soucis aussi spéciaux sur l'Institut et sa camarilla. Les messieurs en habits verts parlent en maîtres d'ailleurs et interdisent brutalement qu'on touche à des prérogatives qu'ils se sont arrogées et auxquelles ils n'ont aucun droit. A part Castagnary et M. Marcel dont la haute intelligence et l'énergique loyauté ont compris les devoirs incombant à la direction des Beaux-Arts, les fonctionnaires de la rue de Valois restent les fidèles serviteurs du palais Mazarin et, comme saint Michel à la porte du Paradis terrestre, défendent l'arche sainte avec l'épée à poignée de nacre que l'Institut leur confie aimablement,



DEVANTURE DE MAGASIN EN FRÊNE VERNI



SALLE A MANGER

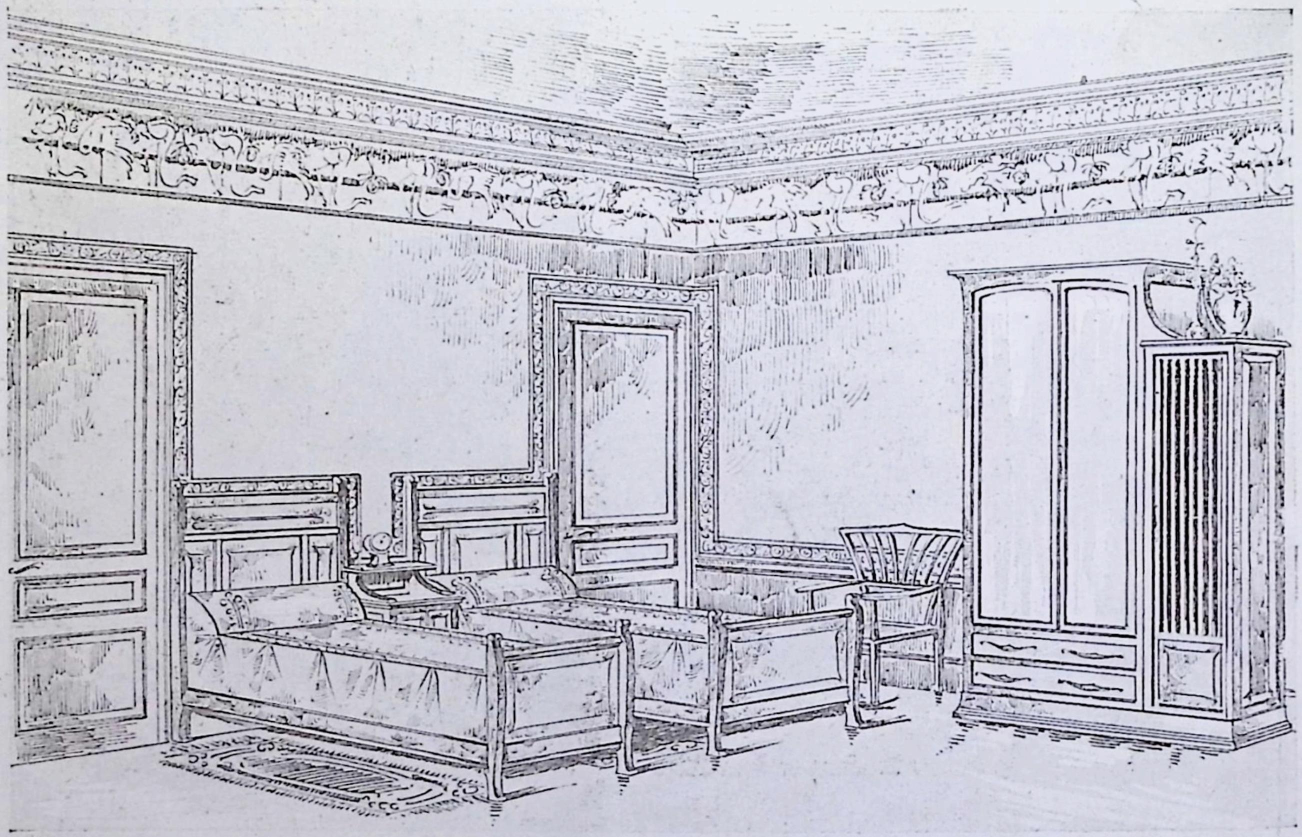


DÉTAIL DE LA DEVANTURE DE MAGASIN CI-CONTRE

les petits cadeaux entretenant l'amitié.

Si la foule portait un jugement de son propre mouvement et sans s'inquiéter des opinions de l'Etat, l'ingérence d'un ministre dans les questions d'esthétique n'aurait guère d'importance. Malheureusement, par une sorte d'atavisme de servilité attristante, le public manifeste un besoin irrésistible et enfantin de s'accrocher à un tuteur, à un professeur, à un prophète, à un maître qui lui indique ce qu'il faut admirer

un Claude Monet pour le Luxembourg, parce que le talent de ces deux maîtres ne plaît pas à l'Aréopage du Quai Conti ; l'Etat s'est non seulement désintéressé de l'art moderne, mais s'est montré franchement hostile aux tendances novatrices actuelles. Et la foule qui regarde constamment d'où vient le vent et qui cherche la main indicatrice lui montrant le chemin à suivre, la foule, désorientée et indécise, a perdu peu à peu ses bonnes dispositions et se reprend



CHAMBRE A COUCHER

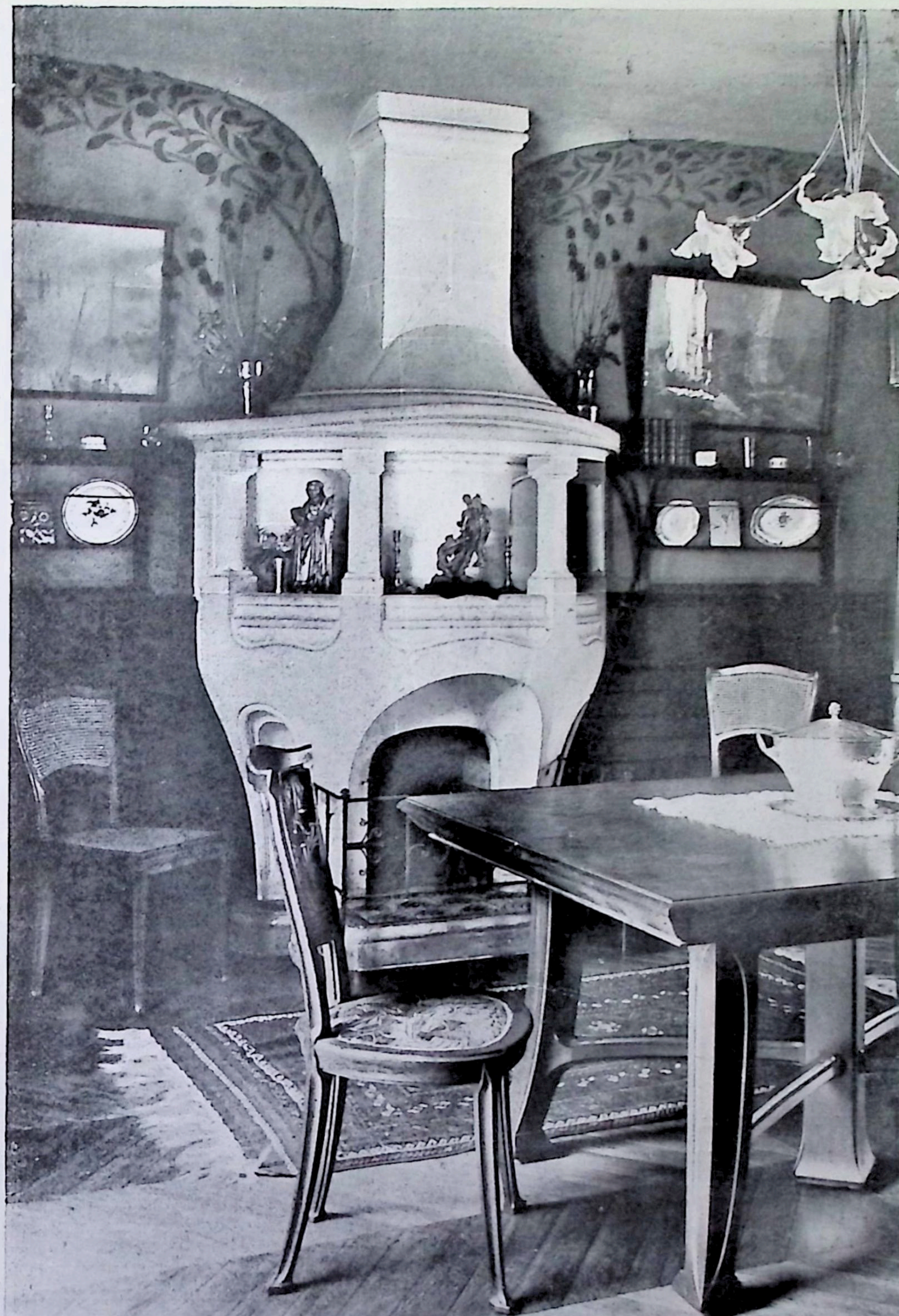
et haïr. De la sorte, un artiste remarqué et choyé par l'État se transforme en génie, et le génie méprisé ou simplement mis à l'écart par les bureaux de la rue de Valois, se change en être grotesque ou dangereux qu'il devient urgent de chasser à coups de pierres ou de pommes cuites.

Or, l'Etat qui dernièrement, dut renoncer à nommer M. Carrière professeur à l'Ecole de la rue Bonaparte, parce que l'Institut lui imposa M. Ferrier; l'Etat qui demain n'osera pas envoyer M. Besnard comme directeur à la Villa Médicis, parce que l'Académie des Beaux-Arts le lui défend ; l'Etat qui ne se permet d'acheter ni un Turner pour le Louvre, ni

de tendresse pour les siècles disparus dont elle s'était dégoûtée et dont un effort un peu énergique pouvait nous débarrasser pour toujours.

Si la tâche pour le novateur est aujourd'hui rebutante et douloureuse, elle n'en reste ni moins nette, ni moins enviable, et l'on ne saurait se montrer assez élogieux pour les indépendants qui continuent à lutter pour la vérité. Qu'on ne s'y trompe pas, du reste, la vérité finira par triompher, et les efforts haineux de la réaction n'arrivent qu'à retarder son avènement. Au cœur même de la place ennemie, de curieux symptômes dénotent la lassitude et l'inquiétude. Sous ce rapport l'hôtel Mercèdès que vient de construire un prix de Rome et

qu'on croirait signé par un élève de Plumet, ouvre un bien amusant aperçu sur un état d'esprit dont la protestation de M. Tony Garnier, il y a trois ans, avait déjà signalé le caractère aigu.



COIN DE HALL

Parmi les artistes qui ont cherché à exprimer les besoins de leur époque et qui ont brisé le joug du passé, il convient de citer M. Tony Selmersheim qui, sous des dehors modestes, presque timides, cache une inébranlable énergie et une personnalité exceptionnelle. Depuis longtemps je suis les travaux du jeune architecte qui, sans tapage, sans cabotinage, sans inutiles coups de pistolets en l'air, suit sûrement le chemin qu'il s'est tracé et ne trahit jamais les espérances données à ses débuts. Il faut bien reconnaître, hélas ! que certains amis de l'Art moderne ont été ses pires ennemis en acceptant, comme définitifs, des tâtonnements incohérents, en n'épurant pas avec sévérité des formes et des silhouettes hésitantes, en ne mâtant pas suffisamment les écarts d'une imagination surchauffée, en prêtant le flanc à des critiques venimeux et faciles, en n'appliquant pas, en somme, les théories essentielles qui sont la base de l'évolution contemporaine.

M. Tony Selmersheim, doué d'un goût sûr, ne s'est jamais lancé à l'aventure et a pu résister à la tentation trop excusable de prendre le contre-pied de formules éculées, en se grisant d'outrance. Il compte, et comme un des

meilleurs, parmi cette école récente qui pense, avec tant de justesse, que l'architecte et le décorateur ne forment qu'un même tout et que le constructeur, en édifiant une œuvre quelconque, fastueuse ou humble, est tenu à unir étroitement le contenant et le contenu, l'un devant servir de préparation et de cadre à l'autre. Chez lui, le poète est doublé d'un praticien habile qui ne dédaigne pas de mettre la main à la pâte et qui possède à fond la technicité des métiers coopérant à l'ensemble d'une œuvre. Ainsi que l'a écrit si intelligeamment Gabriel Mourey, « il ne se contente pas, comme la plupart de ses confrères, de dessiner un ensemble, une étoffe, un tapis, un appareil d'éclairage, un vitrail; il sait comment cela s'exécute; il pourrait en diriger l'exécution matérielle. On devine quelle aisance il y gagne, et que de tâtonnements, d'indécisions, lui sont ainsi épargnées économiquement et artistiquement. »

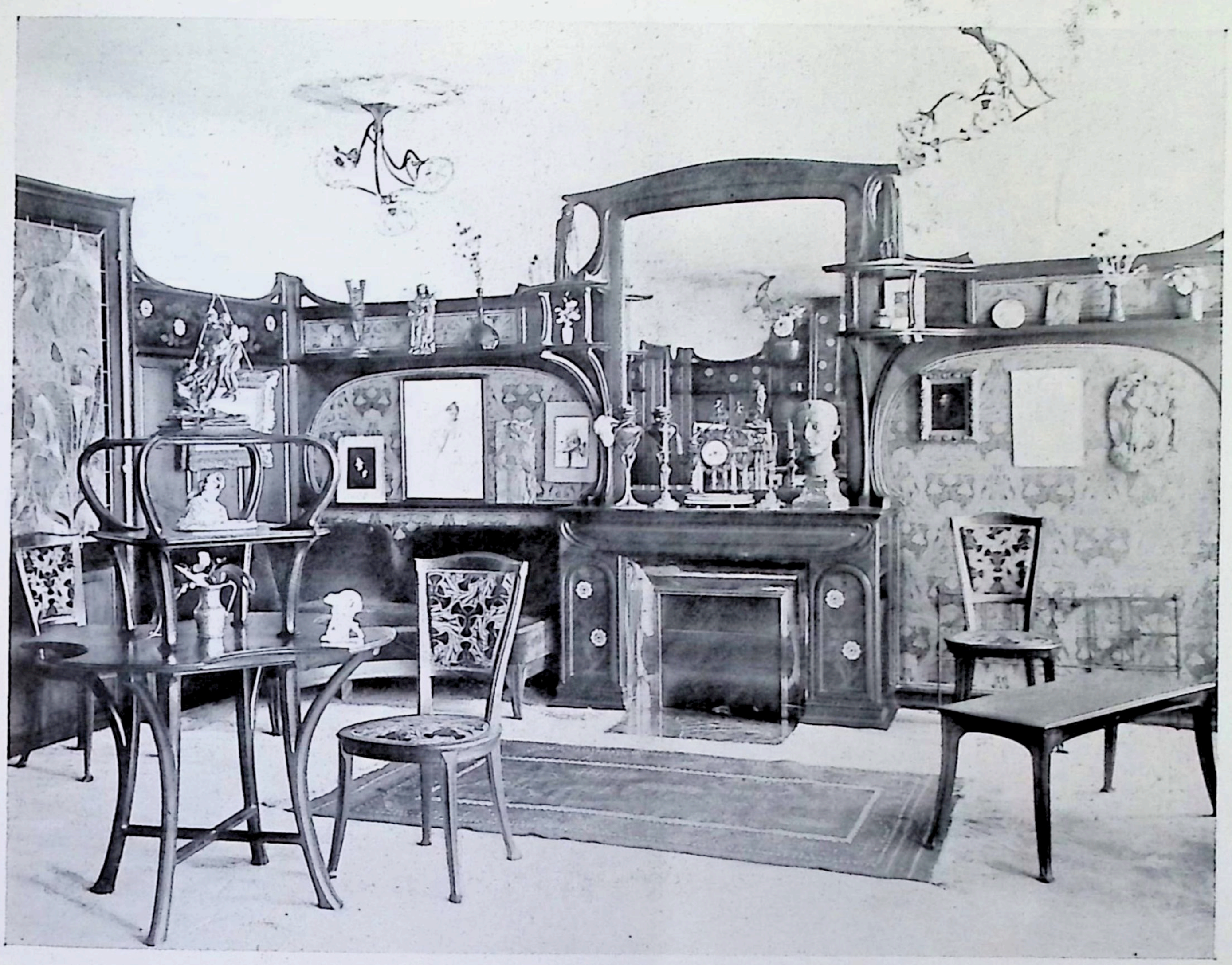


BUREAU BIBLIOTHÈQUE

Dans la délicieuse boutique qu'il a installée sur le boulevard des Italiens, au coin de la rue Drouot, M. Tony Selmersheim a précisé tout un programme. La devanture en frêne verni, ornée de sobres sculptures, agrémentée de motifs en acajou moucheté avec engravures dorées, dotée de bronzes repoussés d'une composition parfaite, assise sur un socle de griotte poli d'une matière admirable, indique d'indéniables préoccupations luxueuses. Mais comme il se montre sobre et de bon ton, ce luxe! Comme il ne sent ni le parvenu, ni le désir d'étonner le passant! Il s'impose par le choix des matériaux employés, et par la perfection d'une exécution qu'on n'est guère habitué de trouver dans ces sortes de travaux; la salle des fêtes d'un hôtel somptueux ne serait pas mieux traitée. Cette richesse un peu raffinée sied d'ailleurs à merveille au genre de commerce installé dans cette boutique et à la clientèle élégante qu'elle reçoit; elle n'est ni choquante, ni anormale, et

ne rappelle en rien le pharamineux magasin dont la décoration tapageuse aurait ruiné un Rothschild et éclipsé le foyer de la danse de l'Opéra, et qui avait été aménagé pour la vente à tempérament du poêle Choubersky.

Cette préoccupation de ne jamais tomber dans l'outrance, ni de fausser le caractère d'une œuvre imposée par les nécessités ambiantes, on la retrouve aussi bien dans les intérieurs que dans les meubles conçus par l'artiste. Ainsi, dans le salon reproduit par la Revue, on devine facilement qu'on se trouve dans un milieu artistique et luxueux, mais rien ne laisse percer le désir de paraître, la soif de l'ostentation, le prurit du *bluf*. Le haut lambris en acajou ciré garde une allure fort simple, presque grave, et n'attire l'attention que dans la frise, décorée d'une marquetterie que l'on revoit dans les montants de la cheminée et les avant-corps de la bibliothèque. La mouluration est sobre, peu compliquée, et encadre une tenture murale en étoffe tissée dont le dessin et la coloration laissent aux cadres sur laquelle ils se détachent leur valeur et leur intérêt.



BUREAU BIBLIOTHÈQUE — COTÉ DE LA CHEMINÉE

Cet ensemble si sage renferme toutefois toute la caractéristique de la modernité et résout avec une extrême intelligence les problèmes compliqués de l'existence actuelle. L'espace toujours restreint dont nous disposons, quelle que soit la situation et la fortune de l'occupant, et, d'autre part, les besoins multiples que suscite une civilisation de jour en jour plus inquiète, plus affinée, plus désireuse du bien-être, place le décorateur devant des difficultés presque insurmontables. M. Tony Selmersheim n'a pas gaspillé un pouce de terrain dans cette pièce qui sert à la fois de salon, de cabinet de travail et de galerie d'objets d'art.



BUFFET EN BOIS DE PADOUCK

Toute latitude est laissée à la fantaisie et au choix du propriétaire, qui n'est astreint à aucune symétrie gênante, à aucun aménagement obligatoire, mais les moindres coins sont utilisés et chaque partie de l'ensemble facilite la mise en valeur des bibelots préférés. La frise haute devient une étagère courante où les bronzes, les étains, les statuettes et les céramiques s'alignent sans pédantisme et tentent les yeux et la main; le canapé d'angle, heureusement arrondi afin de laisser les causeurs s'asseoir à l'aise, n'interrompt que jusqu'à hauteur de tête, la décoration murale qui continue à rendre les précieux services attendus. La

cheminée n'est pas seulement utilisée pour se chauffer pendant quelques mois, elle sert de vitrine, et la bibliothèque avec ses tablettes, ses tiroirs et ses armoires, résume, en réalité, trois meubles différents.

Qu'on ne s'y trompe pas, ce désir de tout condenser, de tout grouper, de tout arranger pratiquement répond admirablement à des besoins non formulés, mais tyranniques. La vie surchauffée que nous menons exige une économie sordide dans la distribution du temps; perdre une heure, une minute semble une anomalie ou une calamité. Ouvrir une porte, traverser une pièce, chercher un livre, fouiller dans un carton juché sur un meuble élevé effraye et ennuie. L'homme occupé saura donc un gré infini à l'artiste qui devinera les besoins auxquels lui-même ne pense pas parfois, et qui réunira, à portée immédiate de sa main, les livres fréquemment consultés, les papiers usuels, les documents indispensables, et aussi quelques objets d'art intimes qui jettent un peu de joie dans le labeur et la lutte de chaque jour.



DIVAN EN ACAJOU

Les meubles de M. Tony Selmersheim sont conçus dans le sens que j'indique trop brièvement. Et si j'avais le loisir d'élargir ici la question, j'ajouterais que cette façon de comprendre la décoration intérieure et l'ameublement vise un ordre d'idées d'une très haute portée morale. Elle n'intéresse pas seulement la classe riche ou moyenne, elle englobe aussi le peuple et les humbles dont on emprisonne le goût dans le mensonge, la camelote, la simili-somptuosité, le toc et la copie ridicule d'un luxe qu'ils ne peuvent posséder. Une armoire à glace Louis XV dans un ménage d'ouvriers est une stupidité choquante et presque douloureuse; payée forcément un prix dérisoire, cette armoire, dont le fronton sculpté à coups de couteau est ignoble, se disloquera en quelques



BUFFET DESSERTE EN TAMANCU DE PLAINE

mois et détonnera dans la modestie du milieu ; la femme d'un brave artisan n'a nullement besoin d'une glace de pied pour faire sa toilette, et il serait plus équitable, plus logique, plus honnête de lui vendre un meuble de chêne solide et clair, d'une harmonieuse proportion, dans lequel le fabricant réserverait une tablette pour quelques livres, à côté du linge de ménage, et une étagère où chanterait la chaude coloration d'un grès de Bigot.

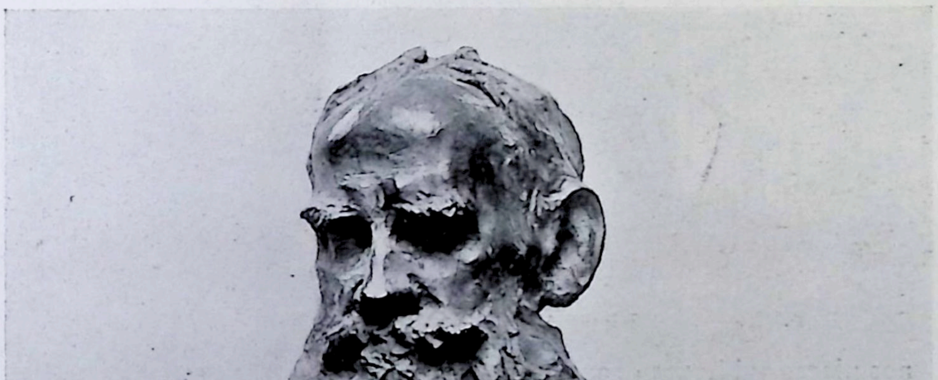
Que M. Tony Selmersheim continue courageusement l'œuvre entreprise. Qu'il nous délivre des horreurs dont nous sommes envahis, qu'il impose, par son talent, le mobilier simple, rationnel et bon marché, et il aura le droit de s'enorgueillir d'avoir mis fin au régime le plus absurde et le plus dangereux que l'Art ait jamais subi en France.

FRANTZ JOURDAIN.

TROUBETZKOY

Lors de l'Exposition universelle de 1900, parmi les envois artistiques faits par toutes les nations du Monde, un de ceux que montrait la section russe révéla qu'un sculpteur existait en plus de notre Rodin, et le nom du prince Paul Troubetzkoy reçut d'emblée un certificat de gloire; sans aucune complaisance pour le pays ami et allié, sans non plus séduction de snobisme exotique, les artistes et le public (pour une fois d'accord, ce qui est rare), décidèrent qu'une nouvelle personnalité avait droit à tous les éloges; la formule paraissait inédite, d'un joli et puissant réalisme, très heureusement éloignée de tout l'allégorisme usagé, dédaigneuse du poncif d'école, ignorante des habiletés commodes de praticien, la terre modelée fiévreusement ainsi que dans la rapidité d'une ébauche, les groupes grands ou petits conçus dans de la lumière comme un tableau, les ombres enveloppant les formes ou les accentuant, l'élégance des lignes ne nuisant pas à la solidité de la matière.

Cette impression soudaine et délicieuse qui embellissait notre souvenir de la grande Kermesse cosmopolite, nous l'avons retrouvée au Salon d'Automne dont, — entre autres attractions, salles Puvis de Chavannes, Renoir, Cézanne, Toulouse-Lautrec — la salle Troubetzkoy a assuré le succès. A nos yeux lassés de voir dans nos rues et dans nos musées, sur



BUSTE DE TOLSTOÏ



TENDRESSE

nos places publiques et aux expositions annuelles tant d'icônes insupportables, dénués de pensée malgré leurs titres, désagréables d'aspect à cause de la banale contorsion anatomique de leurs gestes, la réunion de ces statuettes si nobles de simplicité semblait constituer une oasis reposante, où l'on respirait une saine senteur d'art vrai, où l'on oubliait généreusement les hideurs accoutumées; il paraît tout naturel que cela soit bien, et l'on s'étonne qu'il puisse y avoir autre chose, que ce métier logique soit l'apanage d'un seul, d'un être d'instinct non atténué par des enseignements d'erreur, d'un homme qui sait sans avoir appris, et de qui l'art émane naïvement, comme d'une fleur, le parfum.

Le prince Troubetzkoy a l'instinct (je répète le mot) artistique, il n'est l'élève de personne et personne ne sera son élève; son professorat d'ailleurs est bizarre si on le compare à celui de nos magisters de l'Institut; ayant été prié par l'Académie de Moscou de guider des jeunes gens, il n'accepta que pour aider à ruiner la fonction ; lorsqu'on voulut l'honorer de ce sacerdoce, généralement fort convoité, il saisit avec joie l'occasion de faire œuvre hygiénique et sociale ; son premier soin fut de débarrasser la salle de travail de tous les moulages antiques et classiques : « Au lieu de copier la Nature elle-même, dit-il, pourquoi ne voulez-vous la voir que dans les copies déjà faites par vos prédécesseurs ? l'interpréter d'après une première interprétation ? » Puis, la besogne de guide, de correcteur lui plaisant peu, il parut le moins possible, assez seulement pour aider de façon certaine les réelles vocations à se reconnaître ; des



MÈRE ET ENFANT



TOLSTOÏ

soixante élèves du commencement, il n'en restait que deux à la fin de l'année, les autres avaient d'eux-mêmes abandonné ; le professeur était ravi du résultat obtenu ! Il n'a d'ailleurs aucune théorie, et, s'il traite avec ardeur de sa foi végétarienne, il parle très peu de sa sculpture.

Le beau reste dans l'art ce qu'il est dans la vie.

Ce vers de Sully-Prudhomme pourrait épigraphier son œuvre, tandis qu'en évoquant la *Porte d'Enfer* de Rodin, par exemple, c'est le tumultueux langage de Victor Hugo qui surgit :

L'ébauche fourmillait dans la nature en rut.

La sculpture qui, pour beaucoup, se réduit à une exactitude de mensuration, est, dans les

expositions, féconde en médiocrités, et si la profession n'exigeait tant de place et de si fortes dépenses, il y aurait encore plus de sculpteurs qu'il n'y a de peintres; il est si facile d'y avoir un semblant de talent, et le moulage apparaît une si commode ressource. Aussi le plâtre, le marbre, le bronze sévissent partout, les allégories stupides foisonnent, et n'importe quelle pauvre fille pose tour à tour une Eve, une Nymphe, une Renommée, une République : à feuilleter les livrets de Salons, l'uniforme variété des titres décèle l'indigence des conceptions, et la statuomanie désastreuse de notre époque encourage malheureusement cette apothéose du Rien; les commandes de l'Etat, celles des Comités de souscription aident à ces enlaidissements de la Ville, et du *Victor-Hugo* de Barrias à l'*Amiral Courbet* de Puech, la vision erre, navrée.

La technique de cet art est pourtant bien simple, qu'a résumée en une phrase Gustave Geffroy : « Une statue est la représentation d'une forme vivante par le jeu de la lumière et des ombres.» Et encore : « Tous les mouvements, tous les aspects donnés par la vie sont possibles en statuaire : la grande vérité qui importe, c'est la réalisation du modelé dans la lumière. » Là est la chose essentielle, qu'il s'agisse de la Nuit,



FILLETTE ET CHIEN



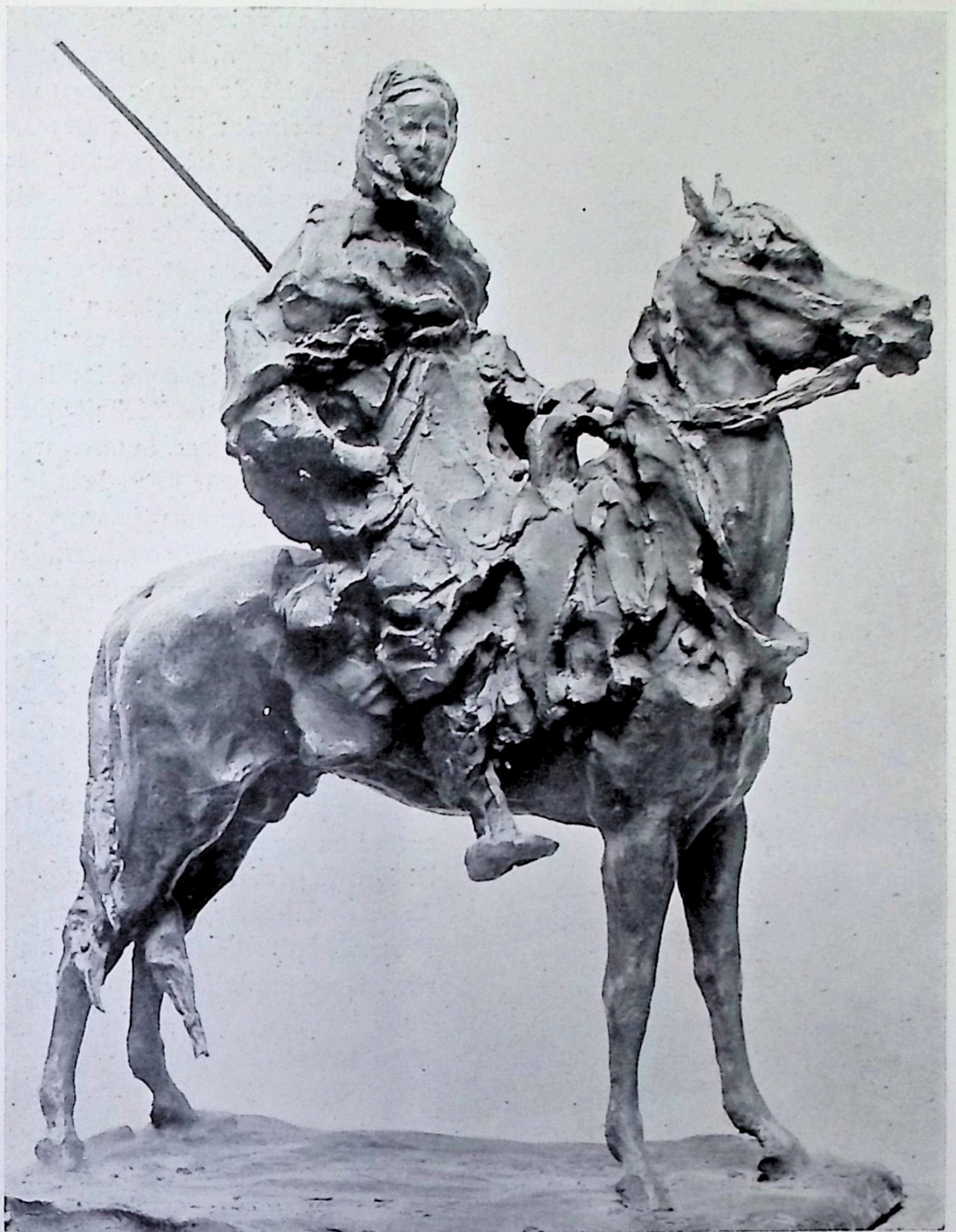
M. DE WITTE

...Fille de Michel-Ange
Qui tord paisiblement dans une pose étrange
Ses appas façonnés aux bouches des Titans

ainsi que l'a décrite Baudelaire, ou du lyrique groupe de Rude, ou de tel synthétique personnage de Rodin, ou de la *Flore* de Carpeaux, ou du *Tolstoï* du prince Troubetzkoy. Pour ces deux derniers, qui restent plus proches de nous, dont la séduction est plus immédiate, malgré l'*Ugolin* et le *Monument du Dante*, conceptions d'une puissance tragique le charme s'augmente d'une gracieuseté, d'une jeunesse vibrantes.

...La forme, c'est le printemps,
Seule mouvante et seule belle,
Il n'est de nouveauté qu'en elle;
C'est par les formes de vingt ans
Que rit la matière éternelle!

Le prince Troubetzkoy immobilise en terre ou en bronze des instantanés de la Vie, et la nature lui sert de modèle sans qu'il la fasse poser; il la surprend, il la saisit au passage, et il est extraordinaire que le temps matériel même du travail lui permette de garder aussi prime-sautière, aussi rapide, cette première impression; l'aspect définitif a été vu d'un sûr coup d'œil, et les doigts, en modelant, réalisent sans ratures, sans hésitation.



UN CAVALIER ARABE

Le succès immédiat, imprévu, faisant naître des jalousies et des hostilités, des confrères ont dédaigneusement prononcé le mot de maquettes, attribuant le régal artistique à cette allure d'esquisse, prétendant même que ce n'était pas difficile; qu'on ne s'y trompe point, cette facture spéciale n'est pas tout Troubetzkoy, et qui la copierait n'égalerait aucunement le grand artiste russe; elle est un élément de sa renommée, je l'admets, mais un élément secondaire; une pochade n'est pas un tableau bien que souvent elle vaille plus, et les statuettes du prince ont les mêmes qualités merveilleuses que ses groupes de grandes proportions, sont campées avec le même souci d'exactitude, la même emprise de réalité. De ce qu'il ne préfère pas le classicisme du nu, de ce qu'il consent à représenter un chapeau, une voilette, une ombrelle, de ce qu'il ne recule pas devant nos modernités d'habillement, on aurait tort de le vouloir rabaisser à je ne sais quelle façon italienne dont le réalisme mesquin et minutieux ne peut déteindre sur lui bien qu'il habite Milan une partie de l'année. Encore une fois, il rend la Vie telle qu'elle est, ne transforme pas une femme devêtue en déesse, n'idéalise point banalement le vrai : il en copie les formes, mais y ajoute un sentiment de beauté sereine.

Une jeune mère tient sa fillette appuyée



M. PIERRE

d'union. Les animaux, du reste, qu'il respecte tant comme végétarien, il ne les place, dans son œuvre, qu'en leur rôle de compagnons d'existence, dévoués, aimants et aimés; il n'est pas un animalier comme Barye qui fait les bêtes pour elles-mêmes, avec leurs drames, leurs batailles, leur férocité, il ne s'en occupe qu'au point de vue de leur coexistence avec l'être humain; le renne et les chiens accompagnent le samoyède, le cheval est un collaborateur du soldat et du paysan, celui du fiacre est harassé et résigné ainsi que l'homme qui le conduit; il harmonise et associe ces êtres qui sont sur l'échelle de la Vie à des degrés différents ou... égaux, la monture de Tolstoï apparaît calme, l'œil songeur regardant le lointain — l'avenir, celle de l'Arabe se révèle ardente, la crinière au vent, les naseaux soufflant, le col dressé, fier; et les chiens, qu'il affectionne spécialement, il nous les montre doux et bons, camarade de M. de Witte, ou hochet du bébé, mettant sous la main qui les flatte l'énigme mystérieuse de leur fidèle attachement.

Leurs attitudes sont indicatrices de leur psychologie; et ce naturel consciencieusement étudié se retrouve partout dans l'œuvre; les statuettes en sont encore un exemple; nous avons en France celles de Rivière (le général Dodds, Angelo Mariani, Claretie, Armand Silvestre), celles de Bernstamm (Detaille, Rostand, Jules Simon), celles de Maillard (Coquelin aîné, Rosemonde Gérard), qui valent par leur air de



LES DEUX AMIS

contre elle et dans l'étroite intimité de ces deux êtres, il y a la magique signification de la tendresse familiale comme dans les *Maternités*, de Carrière; une enfant caresse son chien, et dans la douceur de geste de la fillette, dans la manière dont la bonne bête s'affale d'amitié entre ses bras, on lit tout un poème d'affection et

réduction, sont de jolis bibelots; celles de Troubetzkoy apparaissent définitives, exemptes de minuties inutiles, y eût-il la robe à falbalas d'une femme assise; l'intellectualité du personnage ne souffre pas de cette réalité des vêtements, la pensée domine quand même.

Les portraits de Tolstoï, quel qu'en soit le format, montrent bien ce qu'il peut y avoir de vie concentrée dans un simple buste, dans une minime statuette; de l'apôtre humain, ces effigies-là demeureront révélatrices, avec la profondeur intelligente des yeux, les saillies lumineuses du front, les sourcils broussailleux, la barbe de fleuve, le calme sûr des bras croisés; on devine, en cette silhouette de vieillard robuste, le combattant au repos, l'écrivain, qui dédaigne « l'art pour l'art », cette théorie égoïste que réprouvait Alexandre Dumas fils dans une préface célèbre; on devine le rêveur d'un socialisme généreux, un grand cerveau sous une rude enveloppe de paysan; le sculpteur a modelé ces portraits avec émotion et admiration, il a obéi à cette affirmation de Carrière : « L'art est la pensée exprimée par la forme. »



LE SIGNOR BUGATTI

Il y a d'ailleurs entre ces deux personnalités russes, Tolstoï et Troubetzkoy, une sorte d'affinité; le prince Paul a, lui aussi, une rudesse d'aspect dont on s'étonne quand on ne connaît de lui que sa sculpture; grand, les mains épaisses et longues, la tête très ossuée avec le crâne haut, la mâchoire forte, l'impression de vigueur physique de cet homme d'une trentaine d'années est atténuée par la lueur du regard, et le sourire des lèvres presque imberbes; nul souci d'élégance, aucun embarras des contingences mondaines, le dédain de la réclame et des distinctions, il ne porte ni sa décoration ni son titre, aurait été, à une époque différente et dans d'autres pays, un simple artisan passionnément dévoué à son métier, uniquement préoccupé de la perfection et de la matière de son œuvre; il n'admet pas de collaboration ouvrière, exécute lui-même jusqu'à ses bronzes et les patine à son goût; on a pu le voir au Salon d'Automne venant modifier les tons de ses statuettes, leur donner par des frottis chimiques des nuances nouvelles, accentuer leurs reliefs de lumière et d'ombre; cette inquiétude constante de son travail, il l'a en ce moment dans son immense atelier de Pétersbourg pour la statue équestre d'Alexandre III qu'il achève.

Cette étude sur le prince Troubetzkoy serait incomplète et lui paraîtrait certainement telle si je ne parlais encore de sa foi végétarienne, de ces idées qui lui sont chères et pour la propagande desquelles il avait exposé dans une vitrine deux maquettes en plastiline,



FEMME ASSISE

l'appellerait notre scepticisme boulevardier, c'est matière à chroniques ailleurs qu'ici ; le sculpteur seul importe dans *Art et Décoration*, le sculpteur étranger qui, loin de toute esthétique officielle, est un des premiers artistes de ce temps, et qui, peut-être parce qu'il a commencé par être peintre, a ce mérite essentiel et suprêmement original de comprendre et de prouver qu'une statue, c'est de la forme dans de la lumière.

l'une *selon les lois de la nature* représente un cimetière, au pied d'une croix, une hyène déterrant un cadavre; l'autre *contre les lois de la nature*, montre un gros homme assis, fourchette en main, devant une table servie et dans un plat s'aperçoit un petit cochon de lait; exemples d'ironie outrancière; cette antithèse ou mieux cette ressemblance lui paraît démonstration évidente; d'une lettre inédite je copie cette citation : « Les deux groupes que j'ai exposés représentent mes idées; j'ai voulu montrer que l'homme qui s'empresse de refuser tout fruit avarié se nourrit cependant de cadavres comme la hyène; lui, qui, d'après son instinct primitif, devrait éprouver de la pitié et du dégoût à tuer, a perdu ces sentiments à cause de la nourriture carnée... » Mais je n'insisterai pas sur ce violon d'Ingres, comme

C'est en effet à cette formule brève et synthétique qu'il faut toujours revenir lorsque l'on veut disserter de la sculpture en général, de celle de Paul Troubetzkoy en particulier, il y faut d'autant plus insister que cette loi primordiale reste ignorée ou dédaignée par beaucoup ; cependant là est la pierre de touche infaillible; les exemples se pressent à notre souvenir, que nous pourrions invoquer pour notre démonstration, il y en a peu, sauf chez Rodin, qui portent une date contemporaine.

Parmi la banalité encombrante, nue ou habillée, bourgeoisement voluptueuse ou désagréablement réaliste, des bustes, des allégories, des fontaines, des tombeaux, des commémorations, qui, chaque année, peuplent, comme d'un gigantesque jeu de quilles, la nef du Grand-Palais, pour ensuite s'en aller sur des socles

çà et là, un peu partout, hélas! parmi toutes les productions monotones d'école, rééditions perpétuelles de pantomime enseignée et apprise, de gestes soi-disant nobles, à la manière de Prudhomme ou de Brichanteau, parmi toute cette matière, plâtre, marbre, bronze, violentée en des efforts inféconds vers un résultat inatteint, l'art de Troubetzkoy surgit tout à coup, s'épanouit, est quelque chose de nouveau qui séduit, une œuvre de vérité qu'on admire.

Le format indiffère, une petite figure tanagréenne peut autant valoir qu'une statue équestre plus grande que nature, le *Mercure* égale le *Colleoni*.

Il est certain que le gigantesque, le colossal nous impressionnent davantage par une sorte d'écrasement qui résulte de la masse même, mais ce n'est qu'un effet physique aucunement spécial à l'œuvre d'art, puisque la Tour Eiffel, la Grande Roue ou la Galerie des Machines le produisent, elles aussi; Bartholdi, mort récemment, avait placé son esthétique dans cette recherche du monument de plein air, et cette spécialité, intéressante lorsque le décor de nature y collabore comme la rade de New-York ou le rocher de Belfort, semble le plus souvent un long et coûteux travail inutile.

Le véritable sculpteur n'a pas besoin de ce grandissement qui confine parfois au grotesque comme dans la cour d'entrée du Palais de Versailles, il ne s'inquiète pas de la quantité des matériaux à employer, il n'a souci que de l'harmonie de son œuvre, et il serait injuste de reprocher à Troubetzkoy sa préférence pour des statuettes ou des groupes de petite taille; cela ne diminue en rien sa haute maîtrise, qui se distingue et s'affirme autant par la conception initiale que par la facture même, par une absolue probité d'art, et par une originalité de tous points admirable. MAURICE GUILLEMOT.



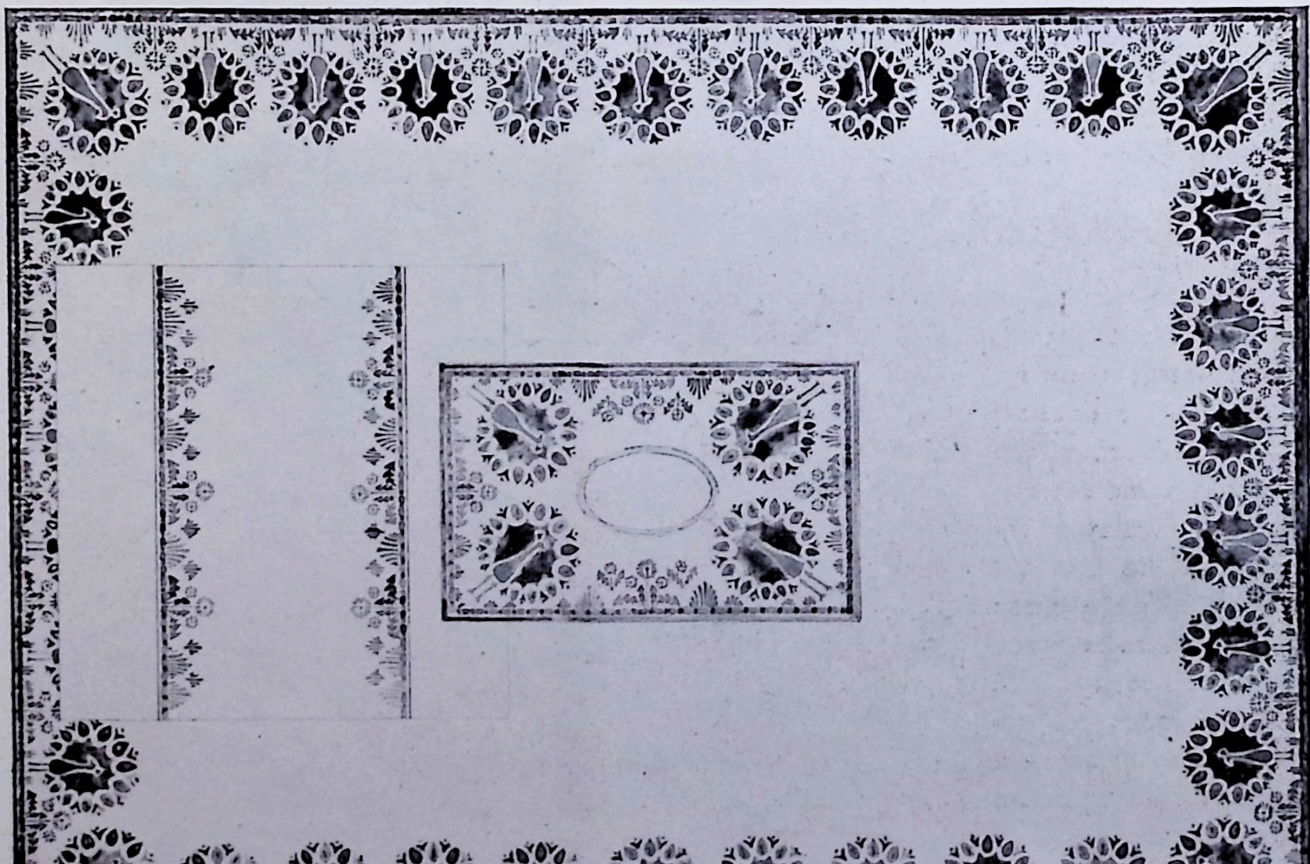
LE SAMOYÈDE

Notre Concours

Un Service de Table brodé

Le programme le dit en toutes lettres : Simple et gai de composition et, de plus, pour la campagne. Ce mot campagne éveille en effet les idées de gaîté, de manque d'apprêt solennel et d'aimable liberté rustique. Or, les concurrents peuvent être partagés en deux classes, les trop sérieux et les trop industriels. Par ce dernier terme il faut entendre ceux dont les projets se rapprochent sensiblement de ce que nous voyons dans les boutiques. C'était cependant le cas ou jamais de s'émanciper en fantaisies amusantes éveillant des visions de bosquets, de poulaillers, de charmilles, de ruisselets, de cabanes, d'oiselets que les artistes du XVIIIe siècle surent si bien réaliser.

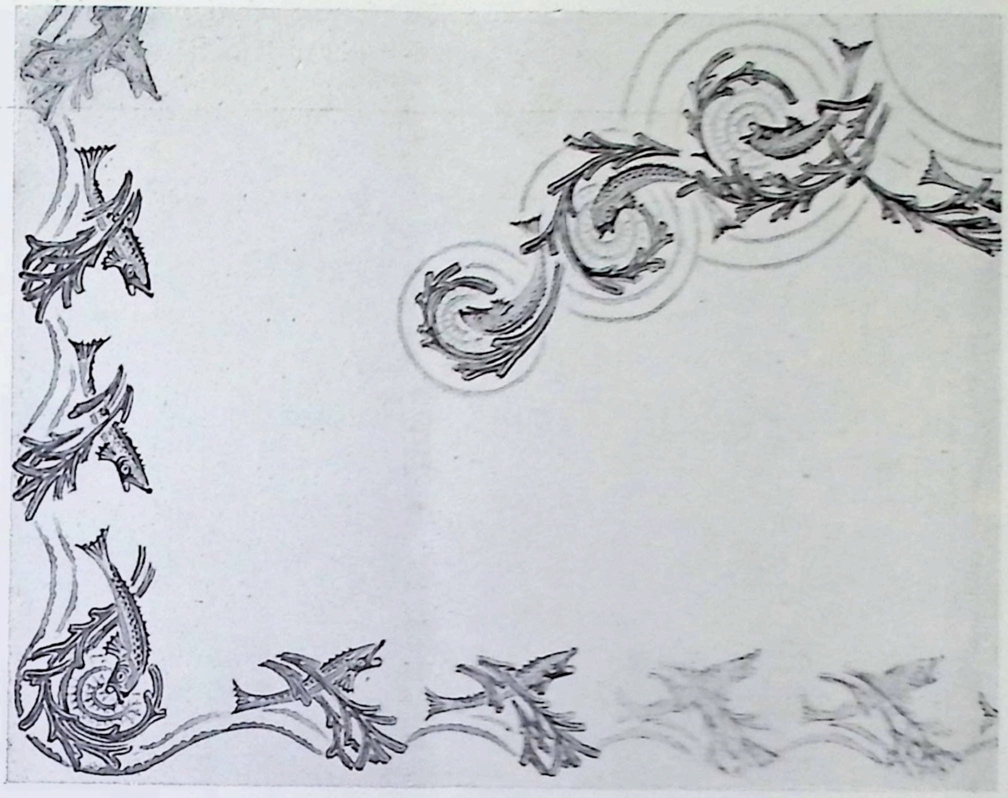
Les modernes sont tout imprégnés de botanique et ne sortent guère de ce qu'on est convenu de nommer la *Plante*, comme si le reste de la Création leur était interdit. Si encore la *Plante* n'était qu'un thème pour construire de la fantaisie dessus, il y aurait là comme un réveil des facultés créatrices de notre époque; mais, le plus souvent, on en donne une image rabougrie et appauvrie où rien ne vient remplacer l'exquise et irrendable délicatesse des tissus naturels. Allons, Mesdemoiselles et Messieurs, un peu de liberté et de gaîté



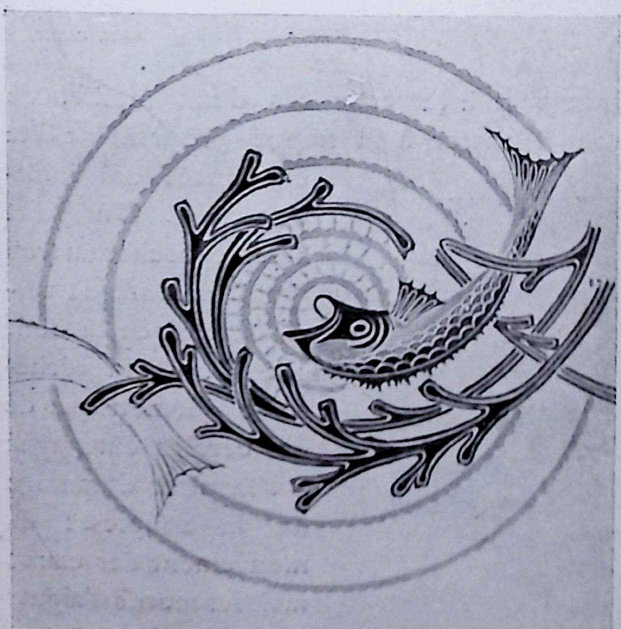
1er Prix Mlle SCHWEISGUTH

quand vous composez! Un peu de cet esprit qui fit naître autrefois ces si splendides étoffes où la nature n'était qu'un prétexte et non un maître inflexible autant qu'inaccessible !

Cette apostrophe n'est pas inutile à l'aspect des mornes productions de notre temps. Oui, il s'est déjà fait du chemin sur la route de l'invention, mais quel ruban à parcourir encore avant d'avoir dépassé nos ancêtres! Nous n'avons plus besoin comme eux de carquois, de colombes, de houlettes ni de musettes; mais il en reste assez pour faire du champêtre. La villégiature est une manière de campement qui permet bien des choses réprouvées dans le luxe ronflant des maisons bourgeoises et dans l'apparat somptueux de l'hôtel particulier. La maison de plaisance est meublée sommairement et n'appelle pas de trop riches accessoires; en revanche, ceux-ci doivent compenser leur simplicité par une heureuse fantaisie.



2e *Prix* A. WAGNER

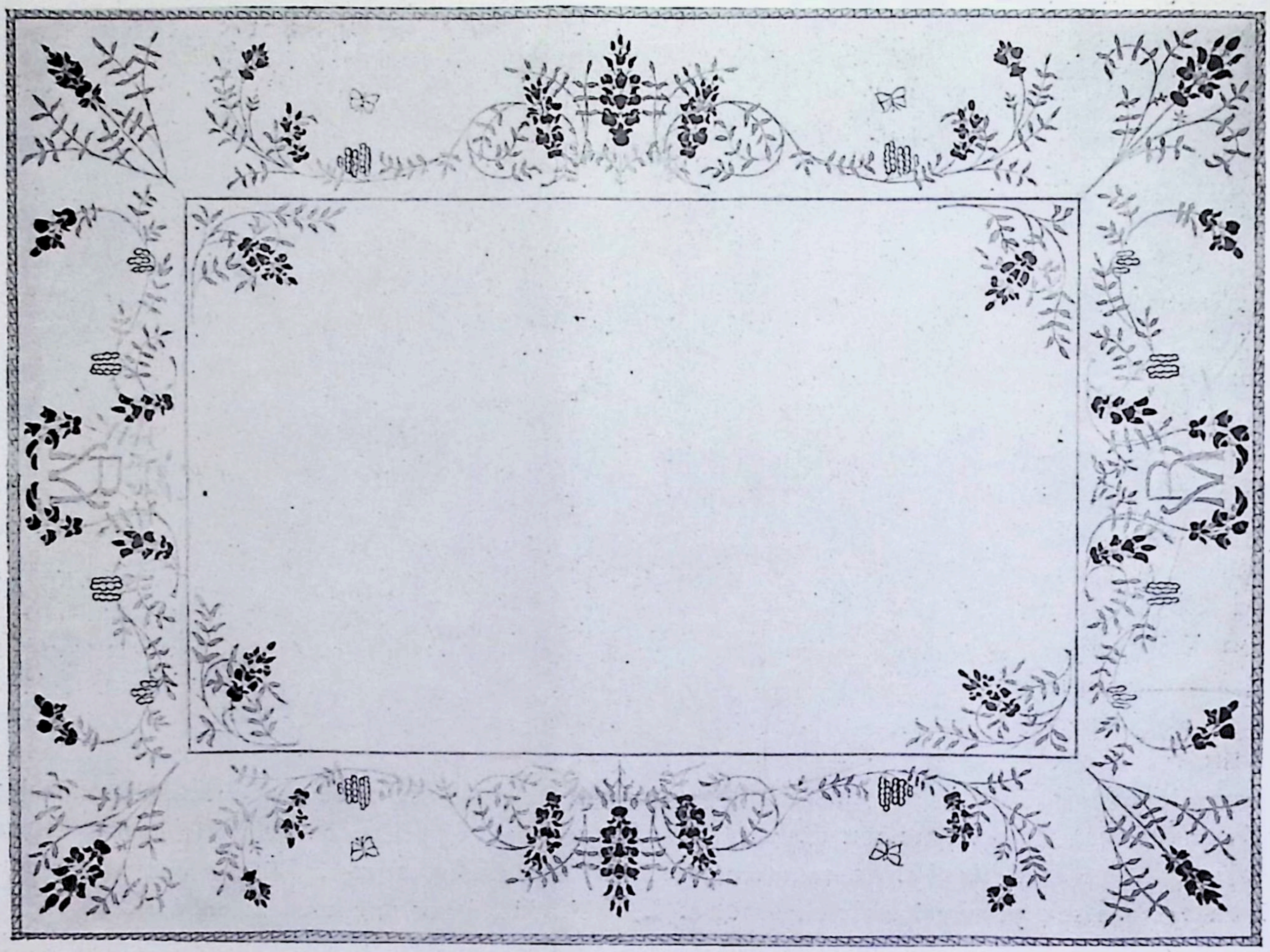


2e *Prix* A. WAGNER

C'est à une composition appartenant plutôt au genre sérieux que le jury s'est arrêté pour fixer le premier prix. La nappe de Mlle J. Schweisguth à Paris offre un joli ensemble de couleur dans les bleus foncés, les gris verts et les jaunes, formé par des paons très simplement schématisés répartis en bordure et séparés par des fleurs et des feuilles de dent-de-lion. Le napperon n'est que la répétition de quatre de ces motifs avec des fleurs un peu plus importantes sur deux côtés, tandis que la serviette ne comporte que deux rangées de fleurs, ce qui a paru une bonne manière de voir. Le morceau de détail est moins heureux de ton que l'ensemble, le vert y est trop jaune et, ainsi que le jaune, trop abondant, tant il est vrai que le mieux est l'ennemi du bien.

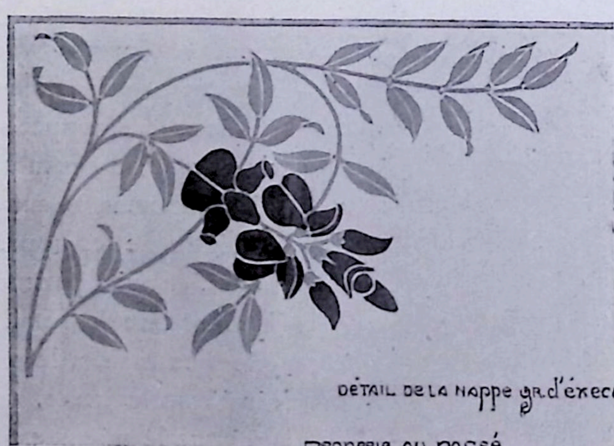
Quant au morceau de broderie exécuté, il est encore inférieur à l'agrandissement; les détails des roues sont moins nombreux, ce qui est une erreur, et les herbes, au lieu d'être vert-bleu comme dans l'ensemble, sont d'un vert-jaune pâle qui enlève toute solidité. Les

rayons brodés dans la roue des paons sont plus nuisibles qu'utiles et auraient pu être avantageusement remplacés par des petites touches séparées d'un bleu plus clair un peu verdâtre qui auraient suffi à morceler le grand aplat bleu. Si l'auteur a l'intention d'exécuter ces objets, je pense que ces indications ne lui seront pas inutiles.



3e Prix PAUL CARNY

Le deuxième prix a été décerné à M. A. Wagner, à Paris, dont la nappe présente un amusant et original jeu de poissons dans des algues. Cette composition a remplacé le côté agreste par l'aspect marin, un peu plus spécial, mais acceptable. Le motif central de la nappe a paru quelque peu important; il serait d'ailleurs caché par le napperon de dimension un peu grande. Peut être eût-il mieux valu intervertir ces deux motifs, de façon à laisser à la nappe proprement dite un espace uni indispensable. On peut aussi reprocher un trop grand nombre de cercles autour de ce motif central, et la sécheresse géométrique de ces cercles eût gagné à s'inspirer davantage de la souplesse du mouvement des eaux ; mais les motifs d'algues sont très heureux et disposés bien ornementalement.



3e Prix PAUL CARNY

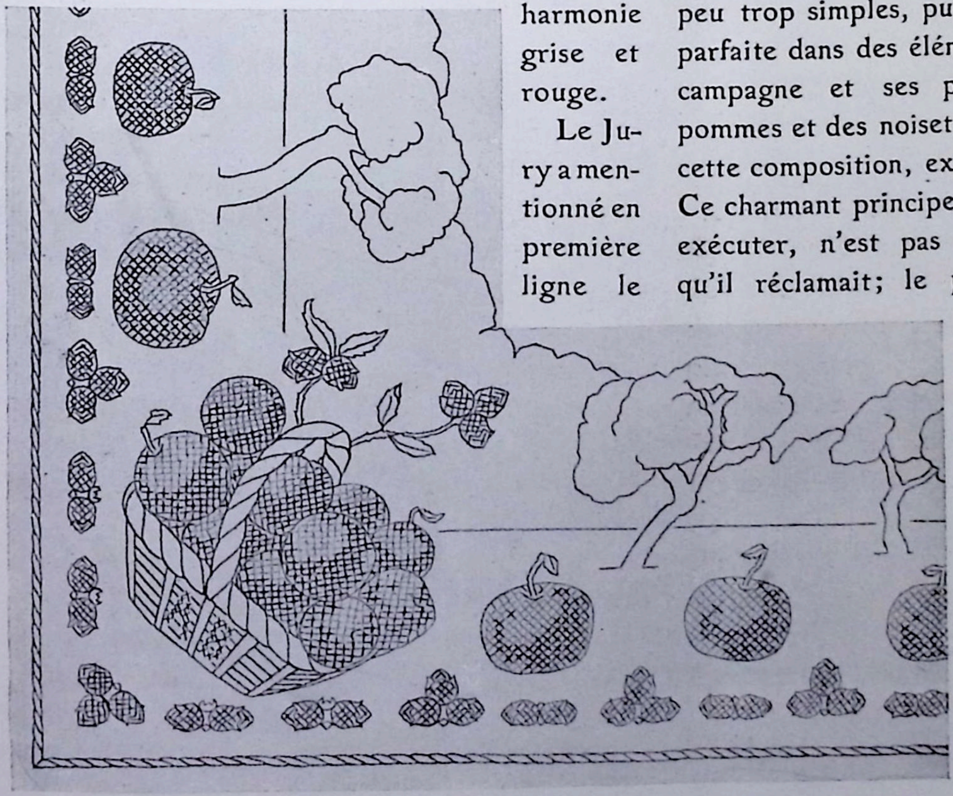
L'envoi de M. Paul Carny, à Paris, a obtenu le troisième prix pour ses jolies lignes et sa pondération de bon goût un peu

timide. Les motifs de glycines, ou d'une plante analogue, sont bien répartis et différents pour les grands et les petits côtés de la nappe. Un rectangle central marque les bords de la table, ce qui n'est pas très pratique, car il faut que celle-ci ait exactement la dimension voulue pour que ces lignes droites ne fassent pas un mauvais effet; mais les angles de ce rectangle sont bien arrangés par une branche gironnant dans le même sens. Le napperon rectangulaire est disposé dans le même genre d'une façon ingénieuse et élégante, bien qu'un peu maigre, et la serviette est ornée aux angles de motifs différents bien équilibrés. Cette composition, d'un aspect un peu mince, est néanmoins d'un goût parfait dans son harmonie grise et rouge.



Mention FERNAND MORIN

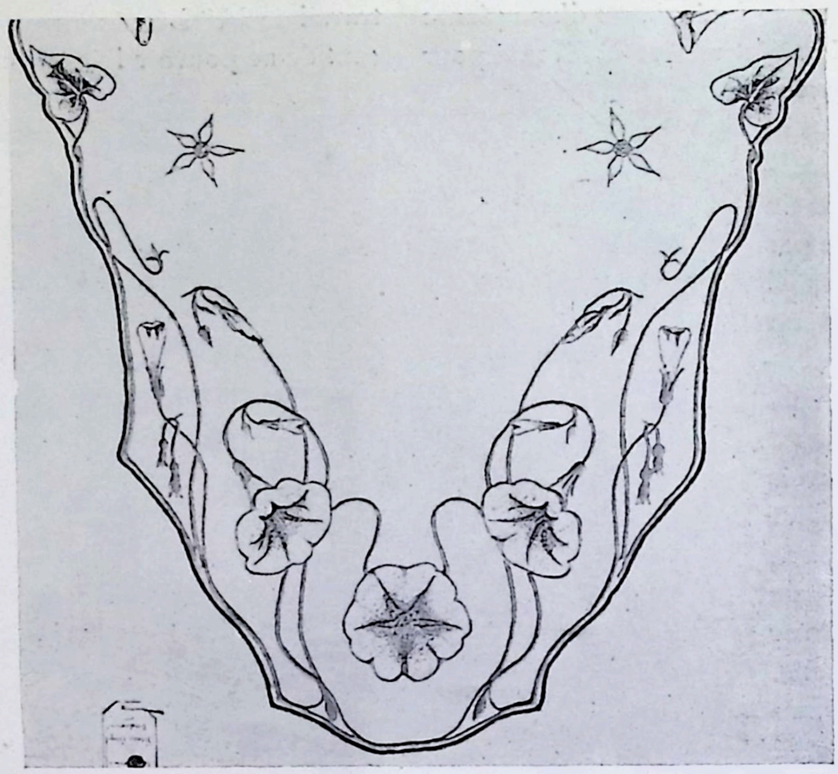
Le Jury a mentionné en première ligne le travail de Mlle Léonie Estrade, à Tours, regrettant de ne pouvoir lui attribuer le premier prix à cause de l'insuffisance de sa composition. Mais ici il faut louer sans réserve l'idée, éminemment appropriée au programme, d'avoir employé des motifs fort simples, peut-être un peu trop simples, puisés avec une convenance parfaite dans des éléments qui caractérisent la campagne et ses produits familiers. Des pommes et des noisettes font tous les frais de cette composition, exécutée au point de croix. Ce charmant principe, très campagne, facile à exécuter, n'est pas rendu avec la souplesse qu'il réclamait; le panier de pommes des angles est trop chargé et demandait une forme générale mieux adaptée à l'angle qu'il devait garnir; les fruits en rangée décroissante le long de la bordure eussent gagné à être accompagnés d'une ou deux feuilles et à ne pas être placés en un sens unique, de façon à amener un peu plus de liaison et de va-



Mention Mlle LÉONIE ESTRADE

riété dans cette bordure et à éviter l'extrême sécheresse de son aspect actuel. L'idée du paysage est bonne, mais trop maigrement exprimée.

Mlle Renée Pouget, à Bordeaux, a envoyé un ensemble gracieux, mais trop léger. Les lignes des tiges de liserons paraissent peu étudiées, et dans le napperon, entre autres, sont trop couchées sur le contour extérieur. Le morceau d'exécution est d'une charmante et délicate facture.



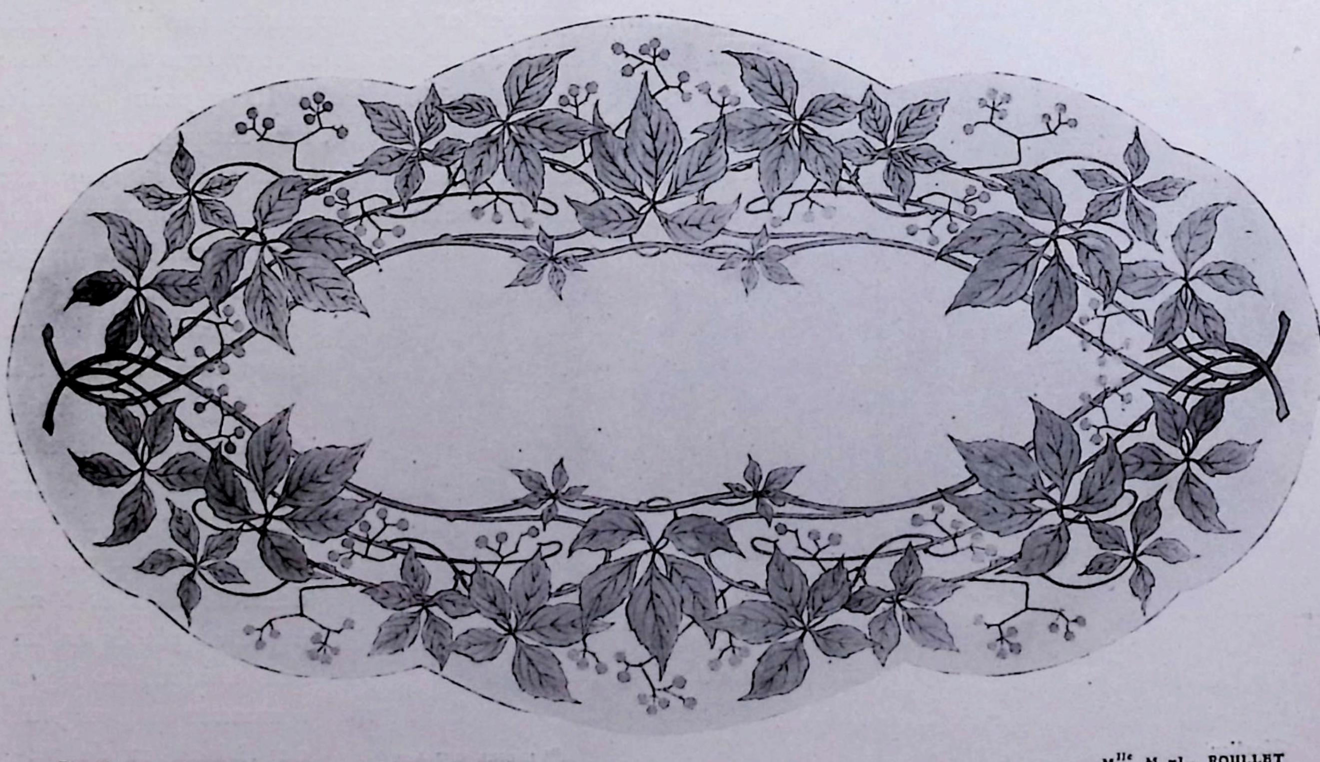
Mention Mlle RENÉ POUGET

M. Fernand Morin, à Pantin, est au contraire, tombé dans la lourdeur avec une bordure trop compacte et compliquée de mouvement.

Mlle Marie-Louise Roullet, à Paris, a composé des dessins très soignés et bien composés en employant la vigne vierge. Mais l'aspect en est industriel et déjà vu, ce qui, joint à une couleur terne et uniforme, empêche l'œil de se réjouir.

Des dessins trop uniformément couverts et trop maigres de Mme Louise Lemée, à Saint-Sever-Adour, peuvent encore être cités pour la disposition de leurs lignes; citons encore les envois de Mlle Lia Rives, à Limoges, de M. Eugène Garnier et de M. Robert Bossu à Paris.

E. Grasset.



Mention Mlle M.-L. ROULLET

TABLE DES MATIERES

CONTENUES

dans le Tome XVI (2ᵉ semestre 1904)

TABLE DES GRAVURES

Art et Décoration



SUPPLÉMENT

NOS CONCOURS POUR L'ANNEE 1904

Il nous a semblé préférable d'annoncer à l'avance et de donner les programmes de quelques concours pour l'année 1904 entière. Les concurrents auront ainsi le loisir d'étudier les sujets, et de se documenter aussi largement qu'ils le pourront désirer. Ces sujets intéressent aussi bien ceux qui se préoccupent d'art théorique que ceux que la pratique séduit davantage, et nous avons fait en sorte que les principales industries ornementales soient touchées. Voici donc les programmes de ces concours, ainsi que l'indication des prix qui leur sont réservés.

CONCOURS DE FÉVRIER

Etude et interprétation de la libellule

Dans notre numéro de janvier paraît une étude sur l'utilisation de l'insecte en art ornemental, étude accompagnée de dessins et de compositions dus à nos principaux décorateurs. Nos lecteurs auront pu y puiser de précieux enseignements sur l'étude de la nature.

C'est un travail analogue que nous demandons ici, et c'est la libellule que nous désignons comme insecte à étudier. Pour qu'il n'y ait aucune confusion, disons de suite que c'est le *calopteryx vierge* que nous désignons. Chacun connaît du reste cette si belle demoiselle, que l'on rencontre l'été, volant par bandes le long des ruisseaux. De formes élégantes, le mâle est entièrement vêtu de bleu d'acier foncé, alors que la femelle est couverte d'émeraude. Tous deux ont les ailes brunes et comme fumées. On se les procure facilement chez les naturalistes (1).

Nous demandons donc une étude détaillée de ce beau névroptère. Non une étude pittoresque, mais bien une étude raisonnée présentant l'insecte sous ses différents aspects : dessus, dessous, profil, avec détails des parties intéressantes : attaches des ailes, etc. A côté, une indication de couleurs.

L'étude sera faite sur une feuille mesurant 35 centimètres sur 26 centimètres.

Une seconde feuille de mêmes dimensions y sera jointe, comportant les applications ornementales suivantes : un bijou (boucle de ceinture); une bande de dentelle de 10 centimètres de haut sur 24 de large; enfin un motif de bordure au pochoir, pour lequel les concurrents auront quatre tons à leur disposition.

Pour ces interprétations diverses, il sera fort important de tenir compte des difficultés techniques et des nécessités imposées par la bonne réalisation de la composition dans la matière employée.

Troix prix de 75, 30 et 20 francs seront décernés; les projets devront être remis le 29 février, dernier délai.

CONCOURS D'AVRIL

Une Lampe Électrique

L'électricité prend chaque jour possession plus complète de nos demeures, mais les modèles d'éclairage élégants et pratiques demeurent rares. Quelques artistes cependant

(1) La maison Deyrolle, 46, rue du Bac, en fera parvenir un exemplaire contre la somme de 1 fr. 25.

en ont réalisé de fort intéressants, reproduits dans cette revue, du reste. Parmi eux il convient de citer . MM. Dampt, Sauvage, Dufrêne, etc.

Ce que nous demandons aujourd'hui est une lampe de bureau, lampe de table, exécutée en bronze.

Assez lourde pour être stable, elle ne doit cependant pas l'être au point de gêner la personne qui désire la transporter d'un point à un autre. Elle doit en plus être de prise commode et facile, en même temps que de lignes harmonieuses et agréables.

La sobriété des lignes et de l'ornementation ne saurait être trop recommandée ici, l'effet devant être produit plus par la pureté des lignes que par l'amoncellement des ornementations. Le verre moulé ou le cristal taillé pourront être mis à profit pour orner ou dissimuler l'ampoule électrique.

La hauteur de 50 centimètres ne devra pas être dépassée.

Les concurrents devront présenter une vue perspective de leur modèle, grandeur d'exécution, avec dessins explicatifs des détails intéressants de construction ou d'ornementation.

Trois prix de 75, 30 et 20 francs seront décernés. Les projets devront être remis le 30 avril, dernier délai.

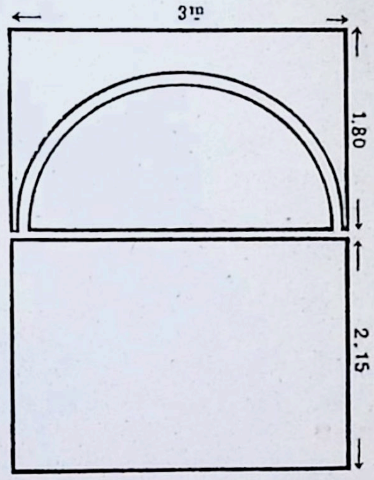
CONCOURS DE JUIN

Ornementation plane de formes données

Dans notre numéro du 1er décembre 1903, nous avons étudié l'une des principales difficultés contre lesquelles doit lutter le décorateur : l'adaptation du décor à la forme à orner. C'est un problème analogue que nous présentons aujourd'hui à nos lecteurs.

Etant donné les trois formes ci-contre, les orner d'une façon ornementale en employant le *chardon* comme élément décoratif. Nous ne désignons pas ici d'espèce spéciale de chardon ; ce qui importe surtout c'est la façon d'orner les trois formes, de plier la nature aux exigences de l'ornementation, l'interprétation, en un mot. Trois tons à plat, en plus du fond, sont donnés.

Mais encore, pour fixer les idées, est-il bon de connaître les dimensions réelles des formes, ainsi que l'échelle réduite à laquelle nous demandons leur ornementation. Il est facile de comprendre, en effet, que l'on n'ornera pas de façon identique un carré de 10 centimètres de côté et un plafond de 5 mètres. Tous deux sont carrés, cependant.



Ici, c'est l'extrémité d'une petite galerie, par exemple, dont le dessus d'une porte serait divisé en deux formes concentriques, ainsi que le montre le croquis ci-contre. Le plafond serait partagé en caissons

rectangulaires, et c'est un de ceux-ci dont le décor est à prévoir. Ce rectangulaire est figuré en bas du croquis.

Les côtés du rectangle sont de 3 mètres, ainsi que le diamètre du demi-cercle est de 2m15.

Les projets seront à l'échelle de 1/5, soit de 20 centimètres pour mètre.

Nous rappelons que trois tons à plat et un fond sont seuls à la disposition des concurrents. Ceux-ci devront envoyer le 30 juin, dernier délai, leurs compositions, et trois prix de 75, 30 et 20 francs seront affectés à ce concours.

CONCOURS D'AOUT

Lettres Ornées

L'ornementation typographique attire trop peu l'attention des décorateurs, nous semble-t-il, et les compositions faites dans ce sens indiquent le plus souvent l'absence complète de préoccupations ornementales chez leurs auteurs. Une illustration ne compte pas seulement comme dessin pittoresque ; elle doit surtout compter comme ornementation du livre, et faire corps avec celui-ci. Qui s'en soucie vraiment ? Bien peu.

Les lettres ornées demandent en outre que leur caractéristique de *lettre* ne disparaisse pas, et que, dans un excès de zèle, le décorateur, par l'ornementation dont il les accompagne, ne vienne pas leur enlever ce caractère *nettement lisible* qu'elles doivent avoir. Leur forme, aussi ornementale qu'on le voudra, doit cependant demeurer simple et facilement reconnaissable.

Nous demanderons quatre lettres : C, D, L, N.

L'ornementation de caractère typographique devra être bien accusée. Une seule couleur, le noir à plat, sans demi-teintes, doit être employée.

La lettre même, sans comprendre l'ornementation, devra avoir 6 centimètres de haut, et les concurrents devront tenir compte de ce que leurs compositions sont destinées à être réduites de moitié à la gravure, soit à 3 centimètres seulement.

Trois prix de 50, 25 et 10 francs seront décernés et les projets devront être remis le 30 août, dernier délai.

CONCOURS D'OCTOBRE

Un Service de Table brodé

Ce que nous demandons est un service destiné à la campagne. Simple et gai de composition et de couleur, en même temps qu'harmonieux, telle doit en être la caractéristique. C'est en outre un *service familial* et non un service de gala. Il comprend donc seulement une nappe, une serviette et un napperon central. De toile blanche, il sera brodé en couleurs au gré du concurrent. Le nombre des tons n'est pas limité ; mais il va de soi

qu'un grand nombre de couleurs ne peut que produire un effet moins heureux ici que deux tons ou trois, bien employés. De même, le choix des éléments ornementaux est laissé aux concurrents, ainsi que celui de la technique à employer pour la broderie (point de croix, passé, etc.).

La table à laquelle la nappe est destinée mesurerait 1 mètre sur $1^{m}50$. On doit donner à la nappe une dimension permettant une retombée suffisante.

Les concurrents auront à envoyer au quart d'exécution : la nappe, la serviette et le napperon. Ils devront y joindre au moins un détail grandeur d'exécution de l'ornementation de la nappe.

Ces envois devront être remis le 31 octobre au plus tard; trois prix de 75, 30 et 20 francs seront décernés.

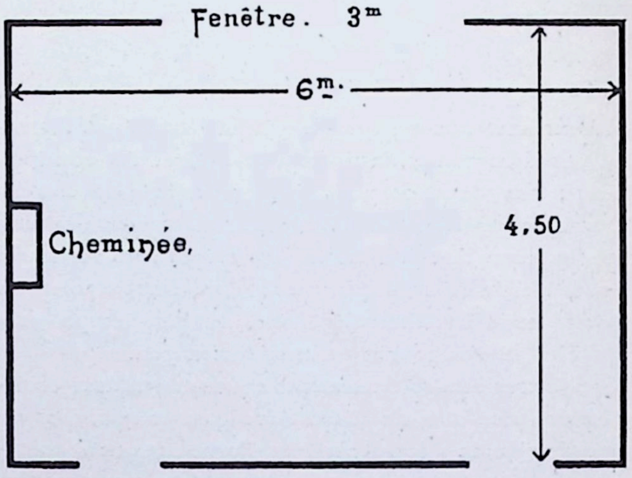
CONCOURS DE DÉCEMBRE

Une Salle à Manger à la Campagne

Composer une salle à manger simple mais agréable, gaie et confortable, tout en étant d'un prix de revient modeste, tel doit être le but des concurrents de ce concours.

Ce n'est pas la salle à manger d'une luxueuse villa que nous demandons ici, mais bien celle de l'installation modeste, dans une campagne un peu rustique, où vit paisiblement la famille pendant l'été. De la gaieté, de l'air, de la lumière et du confortable simple quoique d'un goût artistique, tels sont nos désirs. Des moyens ornementaux peu coûteux : pochoirs, toiles brodées, meubles simples mais aux belles lignes bien équilibrées, aux dispositions commodes et ingénieuses.

C'est la décoration complète de la pièce que nous demandons ici, aussi bien les meubles, la cheminée, que les tentures. La salle, de dimensions moyennes, aurait $4^{m}50$ sur 6 mètres. La table, 1 mètre sur $1^{m}50$. C'est on le voit, en réalité, pour une famille ordinairement peu nombreuse que l'aménagement serait prévu. Il doit au moins comprendre pour les meubles et en plus de la table : une ou deux dessertes, des chaises et un buffet.



Une large fenêtre, dont la disposition est à chercher à la place indiquée sur le plan ci-contre, laisserait entrer l'air et la lumière à flots, tout en permettant de jouir du

paysage. Un appareil d'éclairage serait à prévoir pour le soir. Sur la face opposée à celle de la fenêtre, deux portes sont ouvertes. Sur la face latérale, une cheminée prend place.

Les concurrents auront à nous faire parvenir : deux vues perspectives et en couleurs de la pièce, permettant de se rendre compte de sa complète ornementation. Ces deux vues devront avoir chacune 0^m40 de largeur. De plus, un dessin à 1/10 de chacun des meubles est demandé, avec détails à grande échelle si cela est nécessaire pour la compréhension facile de la construction ou de l'ornementation.

Des concurrents y pourront joindre des détails concernant la décoration même de la pièce.

Mais encore une fois, ce qui leur est demandé, c'est un projet d'installation confortable mais simple, d'un prix de revient peu élevé. L'emploi de la machine est donc recommandé pour la fabrication des meubles.

Trois prix seront décernés pour ce concours : 250, 100 et 50 francs. Ces projets devront être remis le 31 décembre, dernier délai.

EXPOSITIONS

EXPOSITION STEINLEN.—Après avoir, pendant de nombreuses années, dispersé çà et là dans les journaux dans les albums, et sur les murs de la ville, les imaginations fantaisistes de son talent, Théophile-Alexandre Steinlen a jugé, et avec raison, le moment venu de présenter au public l'ensemble de son œuvre. De telles expositions individuelles offrent beaucoup plus d'intérêt que les annuelles manifestations salonnières, on y peut synthétiser une personnalité artistique, l'étiqueter de façon définitive ; la documentation est alors complète pour le critique, il lui est loisible de juger les étapes parcourues, de prévoir celles de plus tard ; dans la préface du catalogue, Anatole France a écrit : « ... Une sensibilité subtile, vive, attentive, une infaillible mémoire de l'œil, des moyens rapides d'expression destinaient Steinlen à devenir le dessinateur et le peintre de la vie qui passe, le maître de la rue. Le flot clair et matinal et le flot sombre et nocturne des ouvriers et ouvrières, les groupes attablés sur le trottoir, que le mastroquet appelle alors la terrasse, les rôdeurs et les rôdeuses des noirs boulevards, la rue enfin, la place publique, les lointains faubourgs aux arbres maigres, les terrains vagues, tout cela est à lui. De ces choses il sait tout. Leur vie est sa vie, leur joie est sa joie, leur tristesse sa tristesse. Il a souffert, il a ri avec ces passants. L'âme des foules irritées ou joyeuses a passé en lui. Il en a senti la simplicité terrible et la grandeur. Et c'est pourquoi l'œuvre de Steinlen est épique. »

Sociale ou même socialiste serait qualificatif suffisant; il est surprenant qu'un éditeur n'ait pas encore demandé à l'illustrateur de Bruant de devenir celui de Zola : l'artiste connaît si bien cette humanité pittoresque et miséreuse des faubourgs de la Grande Ville, il en sait portraicturer le réalisme terrible ; ce petit homme très doux, au sourire pâle dans la barbe blonde, a une vision aiguë des bas-fonds qui, par anthitèse, se trouvent parfois sur la Butte ; il possède les escarpes, les pierreuses comme Daumier possédait les avocats.

Son crayon lithographique aux noirceurs violentes le sert merveilleusement aussi pour les affiches de grand format dont il a exécuté des types célèbres reproduits en céramique de Vitry-le-François ; depuis les pages si amusantes de chats, contemporaines de feu Salis, depuis ces innombrables interprétations de texte pour le *Gil Blas Illustré*, sa manière s'est élargie, de l'unité il a été à la masse, du personnage séparé à la collectivité grouillante ; ainsi que le grand romancier il fait mouvoir les foules. Son tableau de *l'Emeute* (nº 59), où les trois drapeaux rouges flamboient de couleurs Raffaëlli au-dessus du flot sombre des révolutionnaires, est une des plus remarquables choses qu'il ait peintes ; non seulement le sujet est d'une présentation émouvante, mais la facture, parfois si incomplète, en est habile ; de même *Le 14 Juillet* (nº 8) appartenant à M. Saincère. Là on ne saurait évoquer comme en d'autres toiles, une hantise de Daumier, *Les Laveuses*, ou de Forain, ou de Renoir, ou de Carrière, ou de Rodin ; Steinlen y est bien lui, sans plus aucune influence, sans plus aucune assimilation ; il a sa marque, affirmée aussi dans *Les Soliloques du pauvre*, et qu'il mettra certes en marge de *La Chanson des Gueux*.

Un cadre exquis de son exposition est celui qui s'appelle *Suite de croquis* pour le portrait d'Anatole France ; avec son béret rouge et sa pipe, avec le livre familier, le maître écrivain surpris dans l'intimité sans façon de son cabinet de travail, les yeux vifs, la lèvre souriante et sceptique, nous apparaît vivant et véridique, il semble que l'on va entendre M. Bergeret, c'est l'effigie parfaite. Le dessinateur, chez Steinlen, est supérieur au peintre ; emporté par sa fougue, il ne soigne pas assez ce métier très spécial dont l'apprentissage exige un si long travail. Mais qu'importe, sa part reste belle, il est un des premiers illustrateurs de ce temps.

A L'EXPOSITION DE L'AUTOMOBILE. — Afin d'attirer et de retenir l'attention du public, afin de mettre leur nom le plus en évidence possible, les constructeurs d'automobiles ont motivé un nouveau spécimen de décoration, adapté aux stands ; conçus dans une formule uniforme, celle d'un portique dont les arcades sont surmontées de l'enseigne ; ces accrochages de réclame présentent une variété très curieuse en leur disposition aérienne, dessinent des motifs inédits que souligne la féerie de l'électricité ; il y en a de tous les styles, classiques et romantiques, certains semblent avoir été élaborés par des prix de Rome, d'autres par des élèves de Robida, mais il faut se féliciter de n'en point voir art moderne, bien que les ténias légendaires doivent séduire le commerce du caoutchouc.

De même qu'en feuilletant un album, on s'arrête de préférence à certaines pages, parmi cette cohue d'ornementation, je m'arrêterai seulement au stand Clément, imaginé et exécuté par Robert, ferronnier, et aux deux stands jumeaux Krieger et Georges Richard, décorés par Bellery-Desfontaines.

Un treillis de fer permettant des transparences de lumière, se résout en une sorte de coquille formée par des croisements de branches de chardon, qui entourent

une plaque d'émail sur laquelle est peinte l'effigie de Bayard; le tout est sommé d'une énorme touffe de marguerites dont les cœurs sont faits d'ampoules électriques; la ferronnerie s'affirme l'art qui convient le mieux à parer une industrie où le métal tient le rôle le plus important; sa légèreté même apparaît symbolique de vitesse; il y a dans ses courbes graciles, dans la ténuité de ses détails, dans le rythme de ses découpages, quelque chose de prime-sautier, d'instantané, qui correspond à l'élégance scientifique, à la vision fugace des locomotions actuelles; on n'a plus le loisir de s'attarder, on se contente d'une impression rapide, et là elle est charmante; d'autant que ne s'y trouve pas un archaïsme démarqué, une répétition des modèles laissés par les temps lointains, mais une interprétation originale de la flore, un réalisme contemporain.

Très différent, M. Bellery-Desfontaine se sert du bois sculpté et colorié; l'aspect d'ensemble rappelle par ses teintes plates d'aquarelle, par sa blancheur mate, les spirituelles estampes enfantines dont l'Anglete re a le monopole; les décors ont une sorte d'hiératisme naïf, les tons sont crus, entiers, choisis pour leur vraisemblance exacte; des orangers, dont les troncs bruns simulent la colonnade de soutènement, épanouissent au-dessus du cintre des arcades leurs rameaux chargés de fruits, ceux-ci lumineux naturellement; sur le bandeau du fronton, serpentent de très discrètes applications de cuivre aux luisances claires; dans des cartouches sont disposés, d'un côté la marque (trèfle à quatre feuilles) du même vert éteint que les feuillages des arbres, de l'autre un tableau dont le sujet est emprunté à la vie moderne, svelte parisienne descendant de son auto, scène d'actualité campée dans un joli sentiment décoratif; le tableau, avec des douceurs de fresque, ne fait pas tache, ne troue aucunement la tonalité générale qui demeure dans un parti-pris de fraîcheur.

Ces deux types d'ornementation, ce dernier non dépourvu peut-être d'un certain orientalisme, à cause des piliers qui se terminent en croissants, méritaient d'être signalés, constituent des indications précieuses pour une époque où tout se renouvelle, depuis la façade des maisons, jusqu'aux vitrines des boutiques, jusqu'à la forme des véhicules. Il y aura un art spécial — qui l'eût cru? — greffé sur l'automobilisme.

Maurice Guillemot.

Sur la demande de nombreux sociétaires, la date d'ouverture de l'Exposition de la Société des Artistes décorateurs, au Petit Palais, est reportée au 16 janvier prochain. Le vernissage aura lieu le vendredi 15 janvier.

L'Exposition restera néanmoins ouverte pendant un mois.

Les œuvres devront être déposées du 3 au 6 janvier, de 10 heures à 4 heures, au Petit Palais, porte Nord.

Les notices devront être envoyées au secrétaire général, 1, place des Vosges, avant le 28 décembre.

EXPOSITIONS

PARIS

GALERIE HÉBRARD 21, rue Cambon. Exposition d'objets d'art et de bronzes à cire perdue de MM. Falguière, Dalou, Desbois, etc., etc.

GALERIE GEORGES PETIT, rue de Sèze. Exposition des Femmes Artistes, du 6 au 20 janvier.

EXPOSITION DES ARTS DE LA MER, organisée par la Ligue maritime française et la Société des peintres de marine, au printemps prochain. Adresser les communications aux bureaux de la Ligue maritime française, 39, boulevard des Capucines.

GRAND PALAIS, UNION DES FEMMES PEINTRES ET SCULPTEURS, exposition du 14 février au 15 mars. Dépôt des œuvres les 22 et 23 janvier.

MUSÉE GALLIERA, exposition de dentelles, broderies et guipures, en avril. Envois du 1er au 10 mars 1904.

PAVILLON DE MARSAN ET BIBLIOTHÈQUE NATIONALE, exposition des Primitifs français, du 1er avril à fin juillet 1904. Envoi des œuvres, 15 février, dernier délai, à M. Bouchot, à la Bibliothèque Nationale.

GALERIE DES ARTISTES MODERNES, du 16 décembre au 9 janvier, 2e exposition de *La Poignée*.

PROVINCE

PAU. — La Société des Amis des Arts de Pau ouvrira sa 40e exposition annuelle du *15 janvier au 15 mars 1904*.

LYON. — Dix-septième exposition de la Société lyonnaise des Beaux-Arts, le 1er février 1904. Dépôt des ouvrages, à Paris, chez Pottier, rue Gaillon, du 8 au 12 décembre, ou envois à Lyon, quai de Bondy, les 4 et 5 janvier 1904.

LYON. — Exposition de la Société des Artistes lyonnais, du 22 janvier au 27 mars 1904. Envois à Lyon du 23 au 28 décembre, ou dépôt à Paris, chez Pottier, du 20 au 25 décembre.

ANGERS. — Société des Amis des Arts, 14e exposition, du 5 décembre 1903 à fin février 1904.

CANNES. — Association des Beaux-Arts, deuxième exposition artistique et des arts industriels, du 1er mars au 10 avril 1904. Dépôt des œuvres chez Ferret, rue Vaneau, le 24 janvier; envois au siège social, Hôtel de Ville, du 10 au 15 février.

ARRAS. — Exposition du Nord de la France, salon septentrional, exposition des Beaux-Arts, du 15 mai au 4 octobre 1904. Envoi des ouvrages à Arras, du 1er au 15 avril; dépôt à Paris, chez Robinot, 32, rue de Maubeuge, avant le 25 mars, et à Lille, à l'Ecole des Beaux-Arts.



ÉTRANGER

SAINT-PÉTERSBOURG. — Première exposition internationale artistique et industrielle d'ouvrages en métal et en pierre, du 15 novembre 1903 au 10 février 1904.

MONACO. — Douzième Exposition internationale des Beaux-Arts, de janvier à avril 1904. Secrétaire, à Paris, M. Jacquier, 40, rue Pergolèse.

SAINT-LOUIS. — Exposition universelle, Beaux-Arts, du 1er mai au 1er décembre 1904.

CONCOURS DE DESSINATEURS, donné par la Chambre Syndicale de la bijouterie, de la joaillerie et de l'orfèvrerie de Paris. Ouvert à toute personne, homme ou femme, même n'appartenant pas à nos industries, justifiant de sa qualité de Français; toute fausse déclaration entraîne la radiation du concurrent.

Sujet du concours : Décoration des quatre objets d'optique suivants : *Lorgnette de théâtre.* — *Face à main.* — *Loupe de bureau.* — *Loupe de poche.* — Dessins grandeur d'exécution.

Le nombre des dessins n'est pas limité. Toute latitude est laissée aux concurrents pour le style et le genre d'ornementation de ces objets (ciselure, émail, matières diverses). Toutefois, comme ils doivent être exécutés en bijouterie et non en joaillerie, les pierreries n'y devront jouer qu'un rôle secondaire.

1er prix : 500 francs; 2e prix : 100 francs; 3e prix : 50 francs.

Règlement. — Les dessins seront reçus au secrétariat de la Chambre Syndicale, 2 bis, rue de la Jussienne, jusqu'au samedi 26 mars, 5 heures du soir, dernier délai. Ils devront porter comme indication une devise ou légende, accompagnée d'un signe (à l'exclusion de leur nom). Ce signe et cette légende seront répétés sur une carte mise sous une enveloppe cachetée contenant lisiblement les nom, prénoms, profession et adresse du concurrent, ainsi que son lieu de naissance. Sur cette même carte, les concurrents devront spécifier s'ils désirent que leur nom soit indiqué sur leurs dessins lors de l'Exposition des œuvres. Faute d'indication, les dessins conserveront l'anonymat, à l'exception toutefois de ceux des lauréats.

L'exposition des dessins aura lieu à la Chambre Syndicale, les dimanche 10, lundi 11 et dimanche 17 avril, de 10 heures à 5 heures et le jugement sera rendu le 12 avril.

Tous les dessins primés resteront la propriété de la Chambre Syndicale qui se réserve la faculté de les faire publier dans les Revues d'Art. Les autres seront restitués à leurs auteurs.

La remise des récompenses aura lieu lors de la distribution solennelle des prix de la Chambre Syndicale.

Pour tous renseignements, s'adresser au Président de la Commission, M. Paul Robin, 160, rue Montmartre.



EMILE LEVY, Éditeur-gérant

2068. G. de Malherbe, imprimeur, 12, passage des Favorites Paris (XVe). — Encre Gauger

FÉVRIER

SUPPLÉMENT

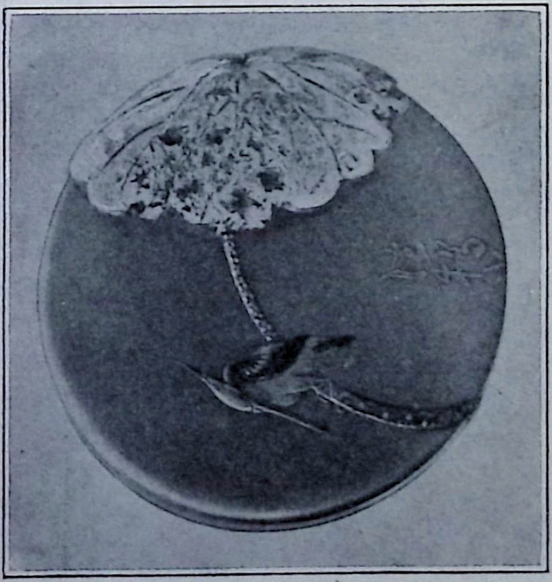
NOS CONCOURS POUR L'ANNÉE 1904

Nous rappelons à ceux de nos Lecteurs qui désirent prendre part aux Concours de la Revue, que nous en avons donné les programmes détaillés dans la Livraison de Janvier.

LA COLLECTION GILLOT

Un double sentiment envahit l'âme du visiteur parcourant, chez Bing, les galeries où sont exposées les merveilles de la collection Gillot; d'abord une admiration profonde pour ce bel art japonais, si délicat et si puissant à la fois, producteur d'innombrables chefs-d'œuvre; puis, la tristesse de voir ces œuvres d'art, peu à peu réunies, à la veille de se disperser au vent des enchères. N'est-ce pas encore un peu de la personnalité même de l'amateur éclairé, de l'artiste au goût si pur et si sûr qui sut touver, choisir et grouper ces nobles spécimens de l'art toujours jeune de l'Extrême-Orient? Car, c'est bien ici, dans cette admirable collection, que l'art japonais, dans toutes ses productions, semblait condensé. Amateur éclairé, esprit ouvert à toutes les formes de l'art, Gillot les chérissait toutes, et toutes trouvaient asile chez lui. Masques anciens d'un si haut caractère, sculptures diverses, laques et peignes, céramique, bronzes, armes et gardes de sabres, netzuké et étoffes, ustensiles de fumeurs, peintures, estampes et livres y figurent et y sont représentés par des pièces hors ligne.

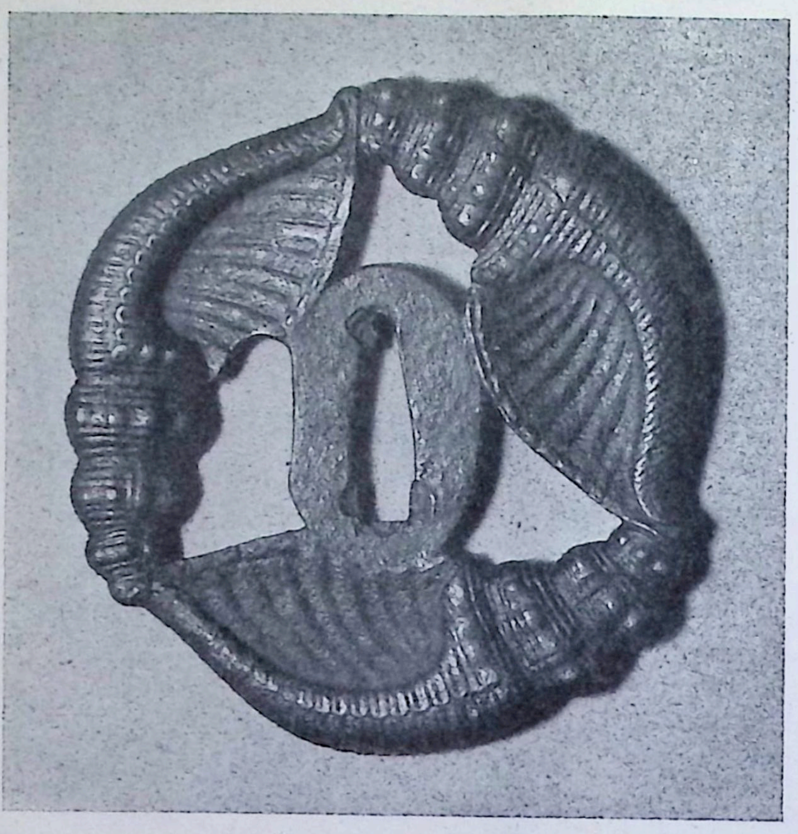
Et c'est une admiration sans fin devant ces hautaines figures de Bouddha, d'un si beau caractère, d'une si



Garde de sabre (Collection Gillot)

noble ligne : devant ces masques aux expressions intenses, masques de Nô, où la douleur a laissé sa marque sur les traits émaciés.

Plus loin, la belle série des laques contient des pièces de tout premier ordre, de toutes époques à dater du XIIe siècle. Korin et son école y sont largement représentés.



Garde de Sabre (Collection Gillot)

Que dire des inro, aux décors si variés et si charmants? Que dire des peignes en fer, en écaille ou en laque, en ivoire aussi?

Que dire, enfin, sans épuiser trop rapidement les expressions admiratives, des poteries, des grès, des porcelaines? Poteries de Corée et de Séto, d'Oribé et de Shino, d'Ofouké, de Karatsu, de Takori, de Tampa, d'Isa, que sais-je? Quelles matières admirables! Quels exemples inimités!

La série des bronzes ne le cède en rien aux autres, et contient d'adorables spécimens. Nous retrouvons dans les netzuké les fantaisies charmantes où se joue l'esprit alerte des Japonais.

Parmi les peintures sont des pièces hors ligne. Je citerai surtout cet admirable portrait de prêtre, datant du commencement du XIII[e] siècle. La tête y est d'une beauté de dessin, d'une intensité d'expression absolument admirables.

Que dire encore des gardes de sabres, ces rondelles légères, repercées et ornées avec amour par d'incomparables artistes? C'est merveille de voir le génie du décorateur s'épanouir en un espace aussi

restreint et d'une façon aussi complète, aussi définitive.

Nous le disions plus haut, la collection Gillot était une admirable sélection des productions artistiques japonaises; et quelque tristesse subsiste, après l'avoir parcourue, à la pensée de sa dispersion prochaine. Espérons que c'est en France que resteront les principaux de ces chefs-d'œuvre, dignes représentants d'un art admirable, et dont la source est malheureusement tarie à jamais. M. P.-Verneuil.

LES MÉDAILLES DU MINISTÈRE DES BEAUX-ARTS

En vertu d'une décision du ministre des Beaux-Arts, prise avec l'assentiment des artistes intéressés, les médailles appartenant à son administration pourront désormais être librement acquises aux guichets de la Monnaie, sans qu'il soit besoin pour cela d'une autorisation ministérielle.

Le contingent des médailles mises à la disposition du public va se trouver, de ce fait, augmenté dans des proportions très notables.

On y trouvera, outre bon nombre de pièces intéressantes, des morceaux véritablement hors de pair, tels que les *Funérailles du président Carnot*, de Roty, ou la *Visite de l'escadre russe à Toulon*, de Chaplain.

Au surplus, voici la liste complète, quelques morceaux seulement exceptés, dus à MM. Alfred Borrel, Mouchon, Lagrange, Soldi et Vernier, des pièces qui seront mises désormais à la disposition de la Monnaie et que le public trouvera dans ses bureaux de vente.

De M. Bottée. — Concours de musique, centenaire de l'Internat, centenaire du Muséum d'histoire naturelle.

M. Chaplain. — Exposition universelle de 1867, Prix d'honneur du Salon, Conservatoire de musique, Défense de Paris, Aux lauréats des écoles de dessin, le Président Carnot, le Président Félix Faure, le Président Émile Loubet, Visite de l'escadre russe à Toulon, Portrait de M. Liard, Constitution des universités, Inauguration de l'école des arts industriels de Roubaix, Université de Paris.

M. Coudray. — Union coloniale.

M. Alphée Dubois. — Inauguration du monument Victor Cousin, M. Gréard (Congrès des instituteurs), Prix de peinture du Salon (Bergers d'Arcadie), Proclamation de la République, Leverrier, Würtz, Conservatoires de musique des départements.

M. Henri Dubois. — Congrès internationaux 1889.

M. Lagrange. — Prix de sculpture du Salon (Milon de Crotone), Annexion de Nice et de la Savoie, l'Opéra de Paris, l'Instruction obligatoire.

M. Levilain. — La Terre.

M. Patey. — Ballons dirigeables, Barye, Centenaire du Conservatoire des arts et métiers.

Roty. — L'art appliqué à l'industrie, Gambetta, la Jeunesse française à Chevreul, Union franco-américaine, Enseignement secondaire des jeunes filles, Cinquantenaire de l'Ecole d'Athènes, Funérailles de Carnot.

Vernon. — Centenaire de Valentin Haüy, la Science moderne découvre l'antiquité.

ACADÉMIE DES ARTS DE LA FLEUR ET LA PLANTE

Tableau des cours et conférences pendant le mois de février 1904, à l'établissement horticole de la Ville de Paris, route de Boulogne, près la porte d'Auteuil :

Mardi 2, Peinture, 2 à 4 h., Professeur A. Cesbron.

Jeudi 4, Décoration, 2 à 4 h., Professeur Aubert.

Vendredi 5, Modelage, 2 à 4 h., Professeur P. Roche.

Samedi, 6, Peinture, 2 à 4 h., Professeur A. Cesbron. — Conférence à 4 h. 1/4, sur l'Optique Artistique, par M. A. Cesbron.

Dimanche 7, Botanique, 10 h. matin, Professeur Dr Heim.

Mardi 9, Peinture, 2 à 4 h., Professeur Quost.

Jeudi 11, Décoration, 2 à 4 h., Professeur Aubert. — Conférence à 4 h. 1/4, par M. Verneuil. — *Etude raisonnée de la Plante en vue de ses applications ornementales.*

Vendredi 12, Modelage, 2 à 4 h., Professeur P. Roche.

Samedi 13, Peinture, 2 à 4 h., Professeur Quost.

Dimanche 14, Botanique, 10 h. matin, Professeur Dr Heim.

Mardi 16, Peinture, 2 à 4 h., Professeur Rivoire.

Jeudi 18, Décoration, 2 à 4 h., Professeur Aubert.

Vendredi 19, Modelage, 2 à 4 h., Professeur P. Roche.

Dimanche 21, Botanique, 10 h. matin, Professeur Dr Heim.

Mardi 23, Peinture, 2 à 4 h., Professeur Jeannin.

Jeudi 25, Décoration, 2 à 4 h., Professeur Aubert. Conférence à 4 h. 1/4, par M. P. Vitry. — *La Flore dans la décoration sculpturale depuis la Renaissance.*

Vendredi 26, Modelage, 2 à 4 h., Professeur P. Roche.

Samedi 27, Peinture, 2 à 4 h., Professeur Jeannin.

Dimanche 28, Botanique, 10 h. matin, Professeur Dr Heim.

La Société *La Libre Esthétique*, que dirige à Bruxelles M. Octave Maus, inaugurera, cette année, une exposition d'ensemble de l'art impressionniste. Pour résumer l'œuvre accomplie par les impressionnistes et les néo-impressionnistes, elle groupera, en un Salon rétrospectif, un ensemble méthodique d'œuvres significatives empruntées, pour la plupart, à des collections particulières. Le public y suivra par étapes l'évolution de la peinture en France depuis Manet, Monet et Pissaro jusqu'à Cross, Luce, Signac et Van Rysselberghe, en passant par Georges Seurat. Cette exposition aura lieu au musée de Bruxelles à la fin de février. Des concerts évoqueront chronologiquement le mouvement musical parallèle à l'essor de l'impressionnisme, dont les phases seront décrites en des conférences hebdomadaires.

PROGRAMME D'ADMISSION A L'ÉCOLE DE CÉRAMIQUE DE LA MANUFACTURE NATIONALE DE SÈVRES

Un concours d'admission à l'école de céramique annexée à la manufacture nationale de Sèvres sera ouvert le lundi 25 juillet 1904.

Cinq bourses d'études, de 800 francs chacune, pourront être attribuées aux élèves reçus les premiers qui en auront fait la demande et qui auront justifié d'une insuffisance de ressources.

Les candidats admis à concourir doivent être Français et âgés de seize ans au moins et de dix-huit au plus, dans le courant de l'année.

Suivant le résultat des diverses épreuves, le jury du concours dressera un état définitif de classement, d'après lequel le ministre arrêtera la liste des élèves qui seront admis à suivre les cours et exercices pratiques de l'école.

La durée de l'engagement est de quatre ans.

Pour recevoir le programme détaillé du concours, s'adresser, soit à la direction des Beaux-Arts (bureau de l'enseignement et des manufactures nationales), à Paris, rue de Valois, 3, soit à l'administration de la manufacture de porcelaine à Sèvres.

M. le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts a inauguré, le lundi 22 décembre, une exposition de dessins de Renouard au Musée du Luxembourg. Cette exposition temporaire continue la série de celles organisées par M. Bénédite pour faire connaître les richesses que l'exiguité du local ridicule consacré à l'exposition des œuvres de nos artistes contemporains ne lui permet pas de mettre constamment sous les yeux du public. Il s'y joint en la circonstance une série de pièces provenant de collections particulières qui complètent très heureusement la série des dessins appartenant à l'État et permettent de prendre une idée assez complète du merveilleux talent de M. Renouard. C'est là un principe excellent dont l'application se poursuivra bientôt par une exposition d'œuvres modernes, organisée dans le même local, avec le concours de la jeune Société des Amis du Luxembourg.

Quelques-unes des pièces exposées ont été reproduites dans la Revue lors de leur apparition au Salon, et nos lecteurs savent déjà les trésors d'esprit et d'observation prodigués par M. Renouard, notamment dans cette série d'inoubliables « instantanés » de l'Exposition de 1900, qui resteront pour l'avenir comme des documents historiques de premier ordre. P. V.

Le Comité de la Société Nationale des Beaux-Arts a voté le règlement de son prochain Salon, qui aura lieu cette année du 16 avril au 30 juin.

Voici les dates d'envois des œuvres :

1° *Les exposants* peintres et graveurs qui ne sont ni sociétaires ni associés devront envoyer leurs œuvres au Grand Palais le mardi 8 et le mercredi 9 mars.

Les associés à ces deux sections, le vendredi 25 et le samedi 26 mars.

Les sociétaires à ces deux sections, le vendredi 1er et le samedi 2 avril.

2° *Les artistes sculpteurs, architectes et les exposants à la section d'art décoratif et d'objets d'art*, le vendredi 18 et le samedi 19 mars.

Les associés à ces trois sections, le lundi 28 et le mardi 29 mars.

Les sociétaires à ces trois sections, le mercredi 30 et le jeudi 31 mars.

Les épreuves de l'examen pour le certificat d'aptitude à l'enseignement du dessin dans les lycées et collèges (1er degré) commenceront le mardi 5 avril 1904.

Pour être admis à les subir, les aspirants doivent, *avant le 15 mars*, adresser à M. le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, une demande rédigée sur papier timbré et accompagnée de leur acte de naissance.

LE POTIER AVEUGLE. — Cela semble un titre pour une ode d'Horace ou des strophes d'André Chénier, et c'est cependant une réalité contemporaine : victime de son art, les yeux perdus par ce feu qu'il avait pris pour collaborateur, par cette flamme dont il a su dévoiler toute la magie, le vieux maître Chaplet a laissé éteindre ses fours, et son œuvre est révolue; sa suprême jouissance consiste aujourd'hui à seulement toucher ces pièces tournées et cuites par lui, à en tâter la matière, à en sentir le grain, à en caresser les formes, mais il ne peut plus les voir et il ne peut plus les créer.

C'est donc sa dernière exposition qu'il vient de faire chez Georges Petit; il dit adieu au public, il se sépare des chefs-d'œuvre que jalousement il gardait dans ses vitrines de la rue Chevreul, à Choisy-le-Roi; comme antithèse à la camelote de Sèvres, selon le mot spirituel d'un critique qui se détourne en passant devant la boutique officielle du boulevard, la céramique aura eu en Chaplet un véritable maître, et ses bibelots précieux sont joyaux pour les musées; sa palette fut un enchantement, avec deux et trois feux, il a obtenu des colorations merveilleuses; dans les collections, tout ce qui porte cette signature d'un *chapelet* a droit à la place d'honneur. Grands vases, plats, buires, petits pots, il y a, sur des formes pures et rhythmiques, des irisations, des coulées, des bavures, une flore de tons, une joaillerie de teintes, aussi diverses qu'harmonieuses, une richesse imprévue de matières qui n'a pas été égalée; les récompenses officielles ont depuis longtemps confirmé l'appréciation des véritables amateurs.

La maisonnette là-bas est bien triste, avec ses ateliers déserts, ses cheminées refroidies, les fantômes errants du labeur passé, les témoins d'une longue et belle carrière d'artiste, arrêtée cruellement par le destin; vers cette solitude et cette tristesse vont nos respectueuses admirations, et ainsi l'année se termine par une exquise sensation d'art.

CONCOURS

ARRAS. — Concours entre les statuaires et architectes français nés ou résidant dans les départements du Pas-de-Calais, du Nord, de la Somme, de l'Aisne ou de l'Oise, pour l'érection d'un monument avec statue, buste ou médaillon d'Adolphe Lenglet, ancien maire de la ville. 10.000 fr. seront affectés à l'exécution et à la mise en place de l'œuvre; 500 fr. seront répartis entre les auteurs des meilleurs projets qui suivront le premier. Envoi des maquettes et dessins, avec devise anonyme, à l'Hôtel de ville d'Arras, avant le 1er mars.

EXPOSITIONS

PARIS

GALERIE GEORGES PETIT. Du 1er au 15 février. Exposition Louis-Legrand.

Du 3 au 16 février. Exposition de la Société des " Arts Réunis ".

Du 17 février au 11 mars. Exposition de la Société des Aquarellistes.

GALERIES DURAND-RUEL. Du 22 février au 5 mars. Exposition Henry Maret, Paysages de Bretagne.

Du 7 au 19 mars. Exposition de tableaux d'Albert André.

Du 21 mars au 3 avril. Exposition Braquaval.

CERCLE DE L'UNION ARTISTIQUE, rue Boissy-d'Anglas. Du 1er février au 3 mars. Exposition de peinture et sculpture.

CERCLE ARTISTIQUE ET LITTÉRAIRE, rue Volney. Du 21 janvier au 18 février, Exposition de peinture et de sculpture. — Du 29 février au 14 mars, Exposition d'aquarelles, de dessins, de gravures.

GALERIE DU XXe SIÈCLE, C. Sagot, 46, rue Laffitte. Du 15 au 29 février. Exposition de dessins à la flamme et essais d'art décoratif de Maurice Testard.

GALERIE DRUET. Du 25 janvier au 20 février. Exposition de tableaux de Henri Duhem.

GALERIE BERNHEIM Jeune, 8 rue Laffitte. Du 2 au 12 février. Exposition de tableaux de M. André Wilder.

ELYSÉE-PALACE-HOTEL, rue Vernet. Du 28 février au 5 mars. Exposition de « La Triade », œuvres de MM. Th. Spicer-Simson, Herbert W. Faulkner et Léo Mielziner.

SERRES DU COURS-LA-REINE, 20e exposition de la Société des Artistes Indépendants, ouvrant le 20 février. Dépôt des ouvrages les 11 et 12 février.

GALERIE HÉBRARD 21, rue Cambon. Exposition d'objets d'art et de bronzes à cire perdue de MM. Falguière, Dalou, Desbois, etc., etc.

EXPOSITION DES ARTS DE LA MER, organisée par la Ligue maritime française et la Société des peintres de marine, au printemps prochain. Adresser les communications aux bureaux de la Ligue maritime française, 39, boulevard des Capucines.

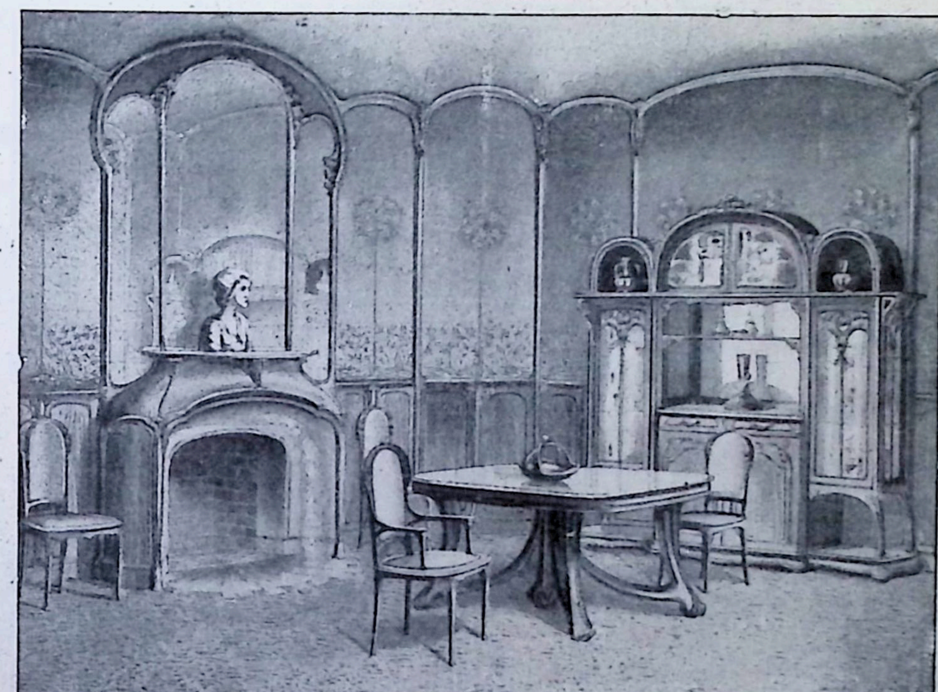
GRAND PALAIS, UNION DES FEMMES PEINTRES ET SCULPTEURS, exposition du 14 février au 15 mars. Dépôt des œuvres les 22 et 23 janvier.

MUSÉE GALLIERA, exposition de dentelles, broderies et guipures, en avril. Envois du 1er au 10 mars 1904.

PAVILLON DE MARSAN ET BIBLIOTHÈQUE NATIONALE, exposition des Primitifs français, du 1er avril à fin juillet 1904. Envoi des œuvres, 15 février, dernier délai, à M. Bouchot, à la Bibliothèque Nationale.

PETIT PALAIS. Du 15 janvier au 15 février. Exposition de la Société des Artistes décorateurs.





Du 1er au 30 mars. Exposition de l'Association syndicale professionnelle des peintres et sculpteurs français (Dépôt des ouvrages du 21 au 23 février).

GALERIE SERRURIER. 37, boulevard Haussmann. Arts mobiliers et décoratifs. Exposition des nouveaux modèles.

PROVINCE

PAU. — Exposition de la Société des Amis des Arts de Pau jusqu'au 15 mars 1904.

LYON. — Dix-septième exposition de la Société lyonnaise des Beaux-Arts, le 1er février 1904.

LYON. — Exposition de la Société des Artistes lyonnais, du 22 janvier au 27 mars 1904.

ANGERS. — Société des Amis des Arts, 14e exposition, du 5 décembre 1903 à fin février 1904.

NANTES. — Exposition internationale de mai à septembre 1904.

CANNES. — Association des Beaux-Arts, deuxième exposition artistique et des arts industriels, du 1er mars au 10 avril 1904. Envois au siège social, Hôtel de Ville, du 10 au 15 février.

ARRAS. — Exposition du Nord de la France, salon septentrional, exposition des Beaux-Arts, du 15 mai au 4 octobre 1904. Envoi des ouvrages à Arras, du 1er au 15 avril; dépôt à Paris, chez Robinot, 32, rue de Maubeuge, avant le 25 mars, et à Lille, à l'Ecole des Beaux-Arts.

TOULOUSE. — 20e exposition de l'Union artistique ; dépôt des ouvrages, chez Ferret, rue Vaneau, du 15 au 23 février.

ÉTRANGER

MONACO. — Douzième Exposition internationale des Beaux-Arts, de janvier à avril 1904. Secrétaire, à Paris, M. Jacquier, 40, rue Pergolèse.

SAINT-LOUIS. — Exposition universelle, Beaux-Arts, du 1er mai au 1er décembre 1904.

BIBLIOGRAPHIE

MONOGRAPHIES D'ARTISTES.

Puget, par Philippe Auquier. — Ingres, par Jules Momméja. — Van Dyck, par Fierens Gevaert. — Velasquez, par Elie Faure. — Paris, Laurens, éditeur.

La collection des *Grands Artistes* publiée par la librairie Laurens vient de s'accroitre de quatre nouvelles monographies conçues sur le même plan et dans les mêmes proportions un peu restreintes que les précédentes. Ces études sont de caractère assez différent les unes des autres. Pour certains maîtres de renom établi, ce sont des adaptations utiles de travaux plus considérables ou des essais brillants tout empreints d'une personnalité critique. Pour certains autres, plus négligés jusqu'à ce jour, ce sont d'encore plus utiles contributions à l'histoire

générale de l'art et de véritables travaux originaux qui font entrer dans le domaine public l'œuvre, présenté d'ensemble presque pour la première fois, d'un Puget ou d'un Ingres, par exemple. De toute façon, avec leur forme maniable et leur présentation élégante, ces livres de vulgarisation bien entendue sont d'une utilité évidente et sont appelés à un grand succès.

FRANÇOIS RUDE, par Louis de Fourcaud. — Paris. Librairie de l'art ancien et moderne. 538 p. in 8°.

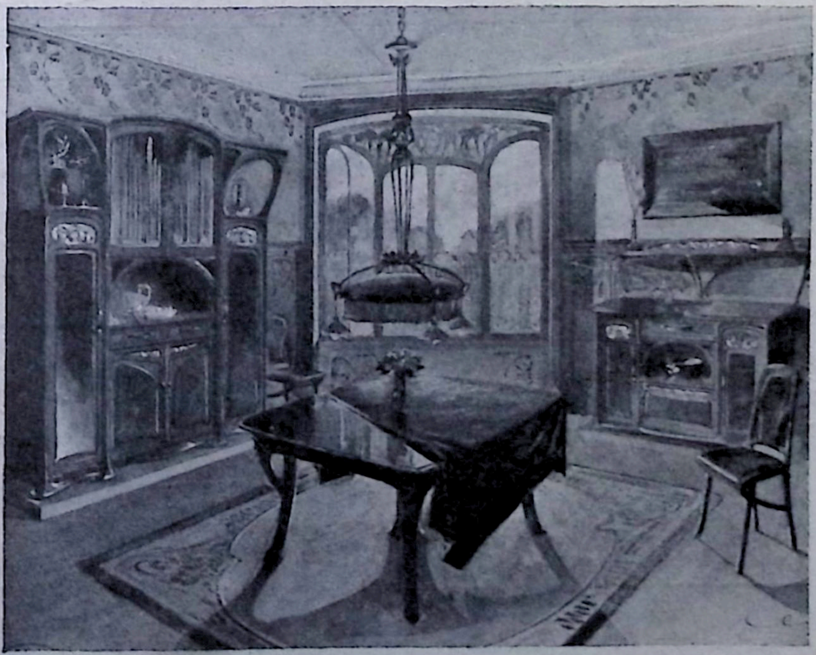
C'est un livre définitif au contraire et complet, non pas un simple essai ou une monographie destinée au grand public que vient d'écrire M. Louis de Fourcaud sur le plus grand de nos sculpteurs français du XIXe siècle, et tous ceux qui aiment notre art national lui sauront un gré infini d'avoir présenté si magistralement cette grande figure, d'avoir si nettement pesé les influences qui agirent sur l'artiste, aidèrent ou contrarièrent le développement de son génie, d'avoir marqué comme il convenait la signification historique de son œuvre, d'avoir étudié et analysé celui-ci avec le plus grand soin, dans son esprit, comme dans les circonstances extérieures de sa production.

Cette étude, esquissée de longue date dans des articles parus dans la *Gazette des Beaux-Arts*, attendait depuis longtemps une mise en œuvre définitive. Celle-ci, au point de vue matériel, aurait pu être évidemment plus brillante. Elle est très honorable telle quelle, mais laisse dans l'ensemble de l'ouvrage, chose assez rare dans les livres d'art de notre temps, la plus haute valeur à l'étude historique et critique de l'auteur.

GANDENZIO FERRARI, by Ethel Halsey. — Londres, George Bell and sons, éditeurs.

En Angleterre, d'autre part, la librairie George Bell continue par un *Gandenzio Ferrari* la série de ses *Grands maîtres de la peinture et de la sculpture*, consacrée presque exclusivement jusqu'ici aux artistes italiens. Présentées avec une plus grande recherche de luxe qui n'a que l'inconvénient de tripler à peu près le prix du volume, ces monographies anglaises ont, de plus, le mérite de se présenter avec un ensemble de tables et d'index qui en font d'excellents instruments de travail. Cette étude en particulier sur le maître très original que d'anciens ont appelé le Michel-Ange de l'école lombarde, ainsi en étant le Raphaël, est un travail biographique et critique extrêmement estimable et nouveau par bien des points.

PAUL VITRY.



CHEMINS DE FER DE PARIS-LYON-MÉDITERRANÉE

Stations Hivernales

Nice, Cannes, Menton, etc.

Billets d'aller et retour de famille valables 33 jours

Il est délivré, du 15 octobre au 15 mai, dans toutes les gares du réseau P.-L.-M. sous condition d'effectuer un parcours simple mininum de 150 kilomètres, aux familles d'au moins trois personnes voyageant ensemble, des billets d'aller et retour collectifs de 1re, 2e et 3e classes, pour les stations hivernales suivantes : Hyères et toutes les gares situées entre Saint-Raphaël Valescure, Grasse, Nice et Menton inclusivement.

Le prix s'obtient en ajoutant au prix de 4 billets simples ordinaires (pour les 2 premières personnes), le prix d'un billet simple pour la troisième personne, la moitié de ce prix pour la quatrième et chacune des suivantes.

La durée de validité de ces billets (33 jours) peut être prolongée une ou plusieurs fois de 15 jours, moyennant le paiement pour chaque prolongation, d'un supplément égal à 10 o/o du prix du billet collectif. — Arrêts facultatifs à toutes les gares situées sur l'itinéraire.

Les demandes de ces billets doivent être faites 4 jours au moins à l'avance, à la gare de départ.

CHEMINS DE FER DE PARIS-LYON-MÉDITERRANÉE

L'Hiver à la Côte d'Azur

Billets d'aller et retour collectifs de 2e et 3e classes à très longue validité pour familles

Du 1er octobre au 15 novembre 1903, il est délivré par les gares P.-L.-M. aux familles composées d'au moins 3 personnes, des billets d'aller et retour collectifs de 2e et 3e classes, pour Hyères et toutes les gares P.L.M. situés au delà vers Menton. Le parcours simple doit être d'au moins 400 kilomètres

La famille comprend : père, mère, enfants ; grand-père, grand'mère, beau-père, belle-mère, gendre, belle-fille, frère, sœur, beau-frère, belle-sœur, oncle tante, neveu et nièce, ainsi que les serviteurs attachés à la famille.

Ces billets sont valables jusqu'au 15 mai 1904. La validité de ces billets peut être prolongée une ou plusieurs fois de 15 jours, moyennant le paiement, pour chaque prolongation, d'un supplément égal à 10 o/o du prix du billet collectif. Le coupon d'aller de ces billets n'est valable que du 1er octobre au 15 novembre 1903.

Le prix du billet collectif est calculé comme suit : prix de quatre billets simples pour les deux premières personnes, prix d'un billet simple pour la troisième personne, la moitié du prix d'un billet simple pour la quatrième personne et chacune des suivantes. — Arrêts facultatifs à toutes les gares situées sur l'itinéraire. — La demande de billets doit être faite 4 jours au moins à l'avance à la gare de départ.

CHEMIN DE FER DU NORD

Paris-Nord à Londres

Via Calais ou Boulogne
Cinq services rapides quotidiens dans chaque sens
Voie la plus rapide
Services officiels de la Poste
(Via Calais)

La gare de Paris-Nord, située au centre des affaires, est le point de départ de tous les Grands Express Européens pour l'Angleterre, la Belgique, la Hollande, le Danemark, la Suède, la Norvège, l'Allemagne, la Russie, la Chine, le Japon, la Suisse, l'Italie, la Côte d'Azur, l'Egypte, les Indes et l'Australie.

Services rapides entre Paris, la Belgique, la Hollande l'Allemagne, la Russie, le Danemark, la Suède et la Norvège.

5 express dans chaque sens entre Paris et Bruxelles, trajet en 4 h. 30.

3 express dans chaque sens entre Paris et Amsterdam, trajet en 9 heures.

5 express dans chaque sens entre Paris et Cologne, trajet en 8 heures.

4 express dans chaque sens entre Paris et Francfort, trajet en 12 heures.

4 express dans chaque sens entre Paris et Berlin, trajet en 18 heures.

2 express dans chaque sens entre Paris et Saint-Pétersbourg, trajet en 51 heures.

Par le Nord-Express, bi-hedomadaire, trajet en 46 h.

1 express dans chaque sens entre Paris et Moscou, trajet en 62 heures.

2 express dans chaque sens entre Paris et Copenhague, trajet en 28 heures.

2 express dans chaque sens entre Paris et Stockholm, trajet en 43 heures.

2 express dans chaque sens entre Paris et Christiania, trajet en 53 heures.

CHEMINS DE FER DE PARIS-LYON-MÉDITERRANÉE

Voyages circulaires en Italie

Il est délivré toute l'année, à la gare de Paris P.-L.-M. ainsi que dans les principales gares situées sur les itinéraires, des billets de voyages circulaires à itinéraires fixes très variés, permettant de visiter les parties les plus intéressantes de l'Italie. — La nomenclature complète de ces voyages figure dans le Livret-Guide-Horaire P.-L.-M., vendu 0 fr. 50 dans toutes les gares du réseau.

Exemple d'un de ces voyages : Itinéraire 81-A3 : Paris, Dijon, Mâcon, Aix-les-Bains, Modane, Turin, Milan, Venise, Bologne, Florence, Pise, Gênes, Vintimille, Nice, Marseille, Lyon, Dijon, Paris.

Durée du voyage : 60 jours.

Prix : 1re cl. 253 fr. 50 — 2e classe 183 fr. 20

EMILE LEVY, Éditeur-gérant

2169. G. de Malherbe, imprimeur, 12, passage des Favorites Paris (XVe). — Encre Gauger

MARS

SUPPLÉMENT

CE QUE SERA L'ART DÉCORATIF FRANÇAIS A L'EXPOSITION DE SAINT-LOUIS

L'Exposition de Saint-Louis, qui s'ouvrira le 30 avril prochain, devait permettre, semblait-il, une nouvelle et éclatante manifestation du savoir et de l'habileté de nos artistes décorateurs français. Dans cette exhibition américaine, et au milieu de nos concurrents étrangers, nous pouvions, une fois encore, étonner le monde par la perfection de nos productions nationales.

Sachant que les Allemands et les Anglais, que les Américains eux-mêmes, préparaient méthodiquement des envois d'objets d'art, les concevant et les réalisant spécialement pour la nouvelle Exposition ; nous rappelant les efforts tentés en 1900 à Paris, et à Turin en 1902, par ces peuples, nouveaux venus dans l'art décoratif moderne, mais très oseurs, nous comptions voir nos artistes s'occuper d'envois intéressants, composés avec goût, et exécutés avec l'habileté manuelle qui caractérise nos praticiens français.

L'Exposition de Saint-Louis était une merveilleuse occasion d'affirmer, sur un marché neuf que les Allemands convoitent, la suprématie de notre art décoratif. Possédant le génie inventif qui manque à leurs concurrents, nos producteurs français devaient créer de nouveaux modèles et confirmer par des envois exceptionnels leur réputation autrefois sans partage.

Il semble, malheureusement, que nos artistes décorateurs n'ont pas cherché à lutter sur les rives du Missisipi contre la production étrangère devenue cependant, par son activité et à la suite de notre dangereuse quiétude, une redoutable concurrente.

Alors qu'on pouvait s'attendre à voir les plus grands noms de l'art décoratif présenter au Jury de cette section des travaux précieux, inédits, et d'une importance toute particulière, on a pu constater, et regretter, l'insignifiance de certains envois ou le déjà vu des autres. L'effort spécial manquait ; la plupart des exposants s'étant contenté de réunir des œuvres anciennes, très dignes évidemment de leur talent, mais insuffisantes lorsque l'on songe que nous devions montrer aux visiteurs de la nouvelle exposition, la quintessence de nos arts décoratifs français.

Si Lalique, par exemple, envoie de jolies choses, et si les bijoux composés par ce dessinateur doivent être, comme toujours, un des clous de la section objets d'art, certaines de ses pièces ne sont pas nouvelles. Edmond Becker, le fin et délicat sculpteur, est timidement représenté par deux reliures de bois; un coffret et une pendule, déjà vues en d'autres expositions. Brateau a envoyé une vitrine de seize pièces d'étain, horloge, gobelets, salières, etc. Mais ces objets usuels, capables de donner aux Américains l'expression exacte du talent de ce ciseleur, eussent dû encadrer une œuvre de fer repoussé, véritablement belle et digne de l'habileté technique de ce descendant des vieux praticiens de la Renaissance. Alexandre Charpentier, le compositeur ingénieux, le sculpteur original que nous connaissons, n'a envoyé aux objets d'art qu'un meuble à musique amusant et quelques serrures. Dammouse, qui sait modeler et cuire des vases de grès de formes et de colorations vigoureuses, a réduit son envoi à cinq petites coupes en pâte d'émail, insuffisantes, malgré leur perfection, pour représenter là-bas la maitrise de ce céramiste.

Et la même critique peut s'appliquer à Doat, représenté par cinq pièces de grès flammé ; à Grandhomme, le subtil

et savant émailleur, qui n'aura à Saint-Louis qu'une seule pièce, un baguier ; à Moreau-Vauthier, exposant une jardinière d'étain, marbre et bois ; à Emile Robert, le seul représentant de nos ferronniers d'art, qui envoie une grille dont le dessin est de Prouvé. Intéressante, cette grille ne suffira pas cependant à affirmer comme il le fallait l'art robuste et délicat dont Emile Robert s'est fait le champion.

Thesmar expose des émaux : une potiche de style persan et quatre tasses ; Moreau-Nélaton, neuf pièces en grès ; Le Couteux, des bijoux : bracelets, peignes, boucle et médaillon ; Laumonnerie, des vitraux dans deux cadres ; Lachenal, cinq vases de grès ; Laporte-Blairsy, des lampes de bronze ; Dampt, un chiffonnier ; Jules Desbois, de jolis bijoux ; Delaherche, vingt-cinq pièces de grès ; Ernest Carrière, un cache-pot, un vase et un pichet en faïence et porcelaine ; Boutet de Monvel, des bijoux variés ; Félix Aubert, des dentelles et des étoffes tissées et imprimées. Et bien d'autres encore, parmi lesquels je ne veux pas oublier Gallé, qui s'est donné la peine de préparer une exposition importante : vingt-quatre pièces de cristal, un cabinet orné de mosaïques, deux meubles de salon et une vitrine ; et Majorelle qui, à défaut d'ameublement plus complet, expose un mobilier de bureau en acajou, courbaril et bronze doré.

On ne doit pas oublier les dames : Mesdames Dellier, Madeleine Lemaire, Rollince, Cazin ; Mesdemoiselles Marcelle Baudouin, Blanche et Henriette Morisset, Francine Peureux, qui exposent de petits ouvrages : émaux, dentelles, aquarelles, statuettes, reliures et buvards, et qui, par leur présence à Saint-Louis, prouveront aux Américains que les membres du jury des objets d'art de la section française étaient d'aimables et galants hommes.

Mais on peut se demander si toutes les œuvres expédiées en Amérique affirmeront comme elles le devraient, c'est-à-dire définitivement, la suprématie de l'art décoratif français ? On peut craindre que non, et notre renommée est menacée aujourd'hui par ceux-là même dont, hier encore, nous étions les maîtres incontestés. Nous nous sommes contentés d'envoyer de petites choses lorsqu'il fallait en envoyer de grandes ; et nous allons nous laisser distancer par les peuples voisins qui, avec une ténacité dont nous devrons les louer un de ces jours, travaillent vers le mieux et produisent sans se lasser du nouveau toujours et partout.

Et, pour lutter avec succès contre ce génie commercial des artistes étrangers, nos artistes nationaux eussent dû se réunir pour concevoir un ensemble décoratif capable d'intéresser les visiteurs de l'Exposition, non seulement par son esthétique visuelle, mais par la possibilité de s'initier, en même temps, à la beauté et à l'*utilité* des objets présentés.

N'eût-il pas fallu aussi, comme le disait tout dernièrement l'excellent critique Yvanhoë Rambosson, permettre au public français de se rendre compte, par lui-même, de la nouveauté et de la qualité des œuvres envoyées à Saint-Louis pour représenter notre art national ?

Avons-nous craint d'effleurer d'un doute la glorieuse réputation de l'art français, réputation vieille aujourd'hui de plusieurs siècles? Peut-être! Il serait temps vraiment de nous persuader que les réputations, comme les hommes et comme les choses, réclament de temps à autre quelques rajeunissements. PIERRE CALMETTES

Le banquet annuel de la Société Nationale des Beaux-Arts a eu lieu mercredi soir, à l'Hôtel Continental. M. Carolus-Duran, président de la Société, avait à sa droite : MM. Chaumié, ministre de l'instruction publique et des Beaux-Arts; Cochery, député, ancien ministre; de Selves; T. Robert-Fleury, président de la Société des Artistes français; M. Achille, vice-président du Conseil municipal; Besnard; Béraud; Laurent, secrétaire général de la préfecture de police; Lhermitte, etc. A sa gauche : MM. Alfred Picard; Marcel, directeur des Beaux-Arts; Roujon; Rodin; Caron, président du Conseil général de la Seine; Waltner; Autrand, secrétaire général de la préfecture de la Seine; Dubufe; de Saint-Marceaux; Roger-Marx, etc.

A propos de l'Exposition de la Dentelle, le jury du musée Galliera vient de se réunir, sous la présidence de M. Quentin-Bauchart, pour procédér à ses premiers travaux d'examen concernant les dentelles déjà présentées. Devant l'importance des envois annoncés, le jury a accordé une prolongation du délai fixé pour la réception, qui expirera, dernière limite, le 10 mars.

Afin de conserver dans les archives municipales le souvenir de tous les événements pouvant intéresser l'histoire de la Ville de Paris, tels que fêtes et solennités diverses, voyages de souverains, etc., le bureau de l'Hôtel de Ville a décidé qu'une relation détaillée de chacun de ces événements serait faite par les secrétaires du Conseil ou autres fonctionnaires municipaux. Plusieurs de ces relations ont déjà donné lieu à des récits très bien faits et fort intéressants, tels que les livres qui ont été publiés par M. Cadoux sur les réceptions faites par la ville de Paris aux marins russes et au tsar, par M. Schwartz, secrétaire du syndic, M. Bellan, sur les fêtes du centenaire de Victor Hugo. Cette bibliothèque spéciale, fort recherchée, est appelée à rendre de très utiles services.

La prochaine exposition du groupe artistique de la Société des Artistes Décorateurs (région de Vincennes) aura lieu à la nouvelle salle des fêtes de la mairie de Saint-Mandé, du 27 mars au 17 avril. Les œuvres devront être envoyées du 21 au 23 mars à la mairie de Saint-Mandé.

Relevons parmi les membres du nouveau comité les noms de MM. Bouché-Leclercq, président, Sandier, directeur artistique de Sèvres, Marioton, Delahogue, E. Lelièvre, René Guilleré, Rollot.

Le Musée Industriel de Reichenberg organise une exposition d'appareils d'éclairage anciens et modernes. Il

demande aux industriels d'y envoyer leurs modèles les plus intéressants. Des prix seront décernés. L'emplacement est gratuit.

L'Administration du Musée prie instamment MM. les amateurs qui possèdent des objets de cette série, de vouloir bien l'en prévenir.

Du 1er mai prochain à la fin d'octobre se tiendra à Düsseldorf une *Exposition internationale d'Art et d'Horticulture*, qui est placée sous la présidence de M. le professeur Fritz Rœber. Cette Exposition occupera les grands terrains de l'Exposition nationale de 1902 qui, on le sait, obtint un très beau succès et enregistra 5.000.000 d'entrées. Toutes les nations ont été invitées à envoyer des tableaux et des sculptures. Faisons cependant une mention spéciale pour Auguste Rodin, auquel le comité de l'Exposition de Düsseldorf a réservé la salle d'honneur pour une exposition particulière de ses œuvres.

Adolf Menzel, l'illustre peintre allemand, auquel on doit les peintures sur la vie de Frédéric le Grand de la Galerie Nationale de Berlin, aura seul l'honneur d'exposer, comme Rodin, dans une salle à part. Rodin a déjà choisi, au moins en principe, les marbres ou les plâtres qu'il compte exposer. Certaines sculptures partiraient de l'atelier de Meudon (ainsi « l'Enfant du Siècle »); d'autres viendraient de grands musées ou de riches collections d'Allemagne.

Ajoutons que, pour la partie horticulture de l'Exposition, M. Peter Behrens, directeur de l'Ecole des Arts industriels de Düsseldorf, fera un jardin moderne selon les idées artistiques nouvelles. On servira des rafraîchissements — excellents, promet-on, mais anti-alcooliques — dans une maison élégamment installée qui s'élèvera au milieu de ce grand jardin. Par cet essai intéressant au point de vue habitation et jardin modernes, l'Exposition de Düsseldorf se rattachera donc à la question de l'art décoratif.

BRUXELLES. — L'exposition rétrospective des peintres impressionnistes qu'ouvrira la Libre-Esthéthique au Musée moderne de Bruxelles, du 25 février au 29 mars, s'annonce comme exceptionnelle.

Voici la liste complète des collectionneurs parisiens qui ont mis leurs toiles à la disposition de M. Octave Maus, président de la société : Mme E. Chausson, Mlle Diéterle, MM. J.-E. Blanche, E. Blot, G. Charpentier, Chéramy, Denys Cochin, Th. Duret, M. Fabre, F. Fénéon, A. Fontaine, P. Gallimard, Hessèle, Leclanché, H. Lerolle, A. Mellerio, A. Mithouard, Antonin Proust, Henry Rouart, E. et L. Rouart, O. Sainsère, E. Schuffenecker, A. Séon, J. Strauss, M. Sulzbach et G. Viau, et les collections particulières de MM. J. et G. Bernheim et Durand-Ruel.

On pourra voir les œuvres des peintres : E. Manet, Claude Monet, Renoir, Camille Pissaro, A. Sisley, Degas,

Berthe Morisot, Mary Cassatt, Cézanne, Guillaumin, Lautrec, Gauguin, Van Gogh, Seurat, Signac, Van Rysselberghe, Cross, Luce, Maurice Dents, Vuillard, K.-X. Roussel, Bonnard, d'Espagnat, A. André, L. Valbat, Ch. Guérin.

EXPOSITIONS

PARIS

GALERIE GEORGES PETIT. Du 17 février au 11 mars. Exposition de la Société des Aquarellistes.

GALERIES DURAND-RUEL. Du 7 au 19 mars. Exposition de tableaux d'Albert André.

Du 21 mars au 3 avril. Exposition Braquaval.

CERCLE ARTISTIQUE ET LITTÉRAIRE, rue Volney. Du 29 février au 14 mars. Exposition d'aquarelles, de dessins, de gravures.

ÉLYSÉE-PALACE-HOTEL, rue Vernet. Du 28 février au 5 mars. Exposition de « La Triade », œuvres de MM. Th. Spicer-Simson, Herbert W. Faulkner et Léo Mielziner.

SERRES DU COURS-LA-REINE. 20e exposition de la Société des Artistes Indépendants, du 20 février au 24 mars.

GALERIE HÉBRARD, 21, rue Cambon. Exposition d'objets d'art et de bronzes à cire perdue de MM. Falguière, Dalou, Desbois, etc., etc.

EXPOSITION DES ARTS DE LA MER, organisée par la Ligue maritime française et la Société des peintres de marine, au printemps prochain. Adresser les communications aux bureaux de la Ligue maritime française, 39, boulevard des Capucines.

GRAND PALAIS, UNION DES FEMMES PEINTRES ET SCULPTEURS. Exposition du 14 février au 15 mars.

MUSÉE GALLIERA. Exposition de dentelles, broderies et guipures, en avril. Envois du 1er au 10 mars 1904.

PAVILLON DE MARSAN ET BIBLIOTHÈQUE NATIONALE. Exposition des Primitifs français, du 1er avril à fin juillet 1904. Envoi des œuvres, 15 février, dernier délai, à M. Bouchot, à la Bibliothèque Nationale.

PETIT PALAIS. Du 1er au 30 mars. Exposition de l'Association syndicale professionnelle des peintres et sculpteurs français.

GALERIE GEORGES PETIT, jusqu'au 11 mars. Exposition de la Société des aquarellistes.

Du 1er au 18 mars. Exposition des œuvres de René Piot.

Du 13 mars au 2 avril. Exposition de la Société Nouvelle.

Du 2 au 22 avril. Exposition de la Société des Pastellistes.

Du 1er au 10 avril. Exposition Pausinger.

GRAND PALAIS. Salon de 1904, du 1er mai au 30 juin. Dépôt des ouvrages ; Peintures, du 15 au 20 mars et le 4 avril pour les hors concours ; notices avant le 20 mars. — Dessins, aquarelles, pastels, émaux, miniatures, les 13, 14 et 15 avril ; bustes, médaillons, statuettes, pierres fines, les 1er et 2 avril ; hors concours et exempts, le 25 avril. — Art décoratif, les 16 et 17 avril. — Architecture, les 4 et 5 avril. — Gravures et lithographies, 31 mars et 1er avril. — Arts décoratifs, les 14 et 15 avril.

SOCIÉTÉ NATIONALE DES BEAUX-ARTS. Du 16 avril au 30 juin. Envoi des ouvrages au Grand Palais : Peinture et Gravure, les 8 et 9 mars ; les associés les 25 et 26 mars ; les sociétaires les 1er et 2 avril. — Sculpture, architecture et objets d'art, les 18 et 19 mars ; ass. 28 et 29 et les soc. les 30 et 31 mars.

PETIT PALAIS. Ouverture, le 5 avril, de l'exposition internationale rétrospective et contemporaine de l'eau-forte.

PETIT PALAIS DES CHAMPS-ELYSÉES. Association syndicale professionnelle de peintres et sculpteurs français, 4e exposition, du 1er au 30 mars.

AUTOMOBILE-CLUB DE FRANCE, place de la Concorde. Exposition de peinture, sculpture et de l'art précieux, du 1er au 25 mars.

GRAND PALAIS, avenue d'Antin. 12e Exposition des Orientalistes français, du 21 février au 13 mars.

GALERIE TH. BELIN, 29, quai Voltaire. Du 24 février au 24 mars. Exposition de peintures par Léon Detroy.

GALERIE TOOTH, 41, boulevard des Capucines. — Du 1er au 22 mars. Exposition de tableaux de M. Franc Lamy.

47, RUE TAITBOUT. — Du 1er au 25 mars. Exposition de tableaux de M. Pieretto Bianco.

GALERIE BARTHELEMY, 52, rue Laffitte. — Du 1er au 15 mars. Exposition de tableaux de M. Henri Debadie.

CERCLE DE LA LIBRAIRIE, 117, boulevard Saint-Germain, du 2 au 29 mars (sauf le 10 mars). 7e Exposition de la Société des Peintres de montagnes.

PROVINCE

PAU. — Exposition de la Société des Amis des Arts de Pau jusqu'au 15 mars 1904.

LYON. — Dix-septième exposition de la Société lyonnaise des Beaux-Arts, le 1er février 1904.

LYON. — Exposition de la Société des Artistes lyonnais, du 22 janvier au 27 mars 1904.

NANTES. — Exposition internationale de mai à septembre 1904.

CANNES. — Association des Beaux-Arts, deuxième exposition artistique et des arts industriels, du 1er mars au 10 avril 1904. Envois au siège social, Hôtel de Ville, du 10 au 15 février.

ARRAS. — Exposition du Nord de la France, salon septentrional, exposition des Beaux-Arts, du 15 mai au 4 octobre 1904. Envoi des ouvrages à Arras, du 1er au 15 avril ; dépôt à Paris, chez Robinot, 32, rue de Maubeuge, avant le 25 mars, et à Lille, à l'Ecole des Beaux-Arts.

TOULOUSE. — 20e exposition de l'Union artistique, dépôt des ouvrages, chez Ferret, rue Vaneau, du 15 au 23 février.

ETRANGER

TUNIS. — Société tunisienne des Amis des Arts, au Casino municipal, 20e exposition annuelle, du 20 avril au 20 mai. Envoi des œuvres avant le 10 avril. S'adresser à

M. A. Bréfort, commissaire général, 3, rue Hannon, à Tunis.

MADRID. — Exposition des Beaux-Arts, du 10 avril au 30 mai. Envoi des ouvrages du 15 au 25 mars.

MONACO. — Douzième Exposition internationale des Beaux-Arts, de janvier à avril 1904. Secrétaire, à Paris, M. Jacquier, 40, rue Pergolèse.

SAINT-LOUIS. — Exposition universelle, Beaux-Arts, du 1er mai au 1er décembre 1904.

BIBLIOGRAPHIE

LES ARTS DE LA VIE

Par deux fascicules très significatifs de sa tendance et de ses volontés, la Revue mensuelle *Les Arts de la Vie*, que vient de fonder M. Gabriel Mourey, affirme hautement son caractère d'œuvre utile et nécessaire. Nous n'avons pas à composer ici le *médaillon* d'un écrivain qui, dans ces pages mêmes, exposa maintes fois avec autant de science que d'autorité ses généreuses idées en matière d'Esthétique. Nous soulignerons seulement que *Les Arts de la Vie* sont l'amplification logique des théories claires et généreuses qu'il soutient ici. Soucieux de répandre le sens et le goût de la Beauté rationnelle à travers le monde, Gabriel Mourey a fait appel aux libres esprits de son temps, aux artistes, aux littérateurs, aux scientifiques aux philosophes, aux biologues, aux techniciens des arts manuels et il a, dès aujourd'hui, constitué autour de lui une phalange active qui va mener le bon combat pour le triomphe des vérités nécessaires à la Vie. Avec des armes de raison, *Les Arts de la Vie* se proposent de réitérer des coups bien portés dans la citadelle des préjugés, des habitudes, des sottises, des laideurs et des ignorances; les sommaires expriment éloquemment le programme des idées de ce groupement protestataire. On y lutte contre les snobismes et les mensonges, qu'ils se manifestent au théâtre, en peinture, en architecture, on y plaide pour la rénovation des métiers et des industries régionales, on y réclame un nouveau musée du Luxembourg, sur des données logiques et économiques des plus louables, on proteste contre les publications malsaines, du livre d'étrennes au journal qu'illustrent des pornographies; enfin on y salue les grands exemples de jadis et d'aujourd'hui, en Rubens, Mozart, les maitres français du XVIIIe siècle, Rodin, Carrière et M. Curie.

Par sa vision intégrale sur toute la pensée d'aujourd'hui, par la distinction de sa présentation matérielle, par sa tenue saine et volontaire, la Revue *Les Arts de la Vie* se doit évidemment concilier les sympathies de tous ceux — et ils sont nombreux — qui attendent, dans la Société contemporaine, une parole de fécond enseignement et un geste de vérité toute nue.



EMILE LEVY, Éditeur-gérant 2303 — G. de Malherbe, imprimeur, 12, passage des Favorites Paris (XVe). — Encre Gauger



AVRIL

SUPPLÉMENT

NOS CONCOURS POUR L'ANNÉE 1904. — Nous rappelons à ceux de nos lecteurs qui désirent prendre part aux concours de la Revue, que nous en avons donné les programmes détaillés dans la livraison de janvier.

ERRATUM. — Plusieurs interversions de noms se sont produites dans notre dernière livraison :

Page 89. La frise est de M. Schultz.

Page 92, 2e colonne, le nom cité Raulet doit se lire Kaulek.

Page 100. La frise est de M. R.-P. Gérard.

SOCIÉTÉ NOUVELLE DE PEINTRES ET DE SCULPTEURS

S'il se fonde, à Paris, d'innombrables groupes d'artistes décidés, à l'heure de leur groupement, pour une lutte commune, au service des mêmes idées, combien savent se maintenir dans la lettre de leur programme et prolonger, d'année en année, la méthodique démonstration des mêmes théories ? Les associations pour l'art, en grande partie, — et malgré le point de départ commun, — donnent le plus souvent le spectacle de ces pistes circulaires où bientôt chacun s'efforce de prendre le pas, de se sortir du rang et d'arriver au poteau bon premier, au grand dam des petits camarades.

Ce qui différencie le groupement que préside M. Gabriel Mourey, l'heureux directeur de la Revue *Les Arts de la Vie*, c'est qu'à la Société nouvelle des Peintres et Sculpteurs on est peut-être parti avec d'autre programme que celui d'une aimable camaraderie, mais qu'on sait y marcher, y galoper en ligne, d'une égale émulation pour un chaleureux *steeple-chase*, vers la Beauté.

En cette 5e Exposition, qui fut ouverte du 12 mars au 2 avril, à la galerie Georges Petit, il nous fut donné d'assister à une série d'efforts parallèles du plus grand intérêt.

Vingt artistes, sur les vingt-sept qui constituent la Société nouvelle, avaient concouru à un ensemble d'une remarquable unité. MM. Aman-Jean, Frank Brangwyn, Alexandre Charpentier, Jules Desbois, Camille Lefèvre, Constantin Meunier, Ignacio Zuloaga s'étaient fait excuser et c'est dommage, mais les membres présents apportaient à la curiosité publique de suffisantes compensations.

C'est ainsi qu'Albert Baertsoen redisait avec la tendresse d'un autochtone toute la poésie calme et mélancolique des petites places qu'entourent, à Bruges, les basses maisons des pauvres.

Généreusement il les parait du blond soleil du septentrion et elles y gagnaient une magnificence qui vaut toutes les richesses. Ses dessins n'étaient pas les moins estimables : il en faut notamment détacher une grande composition au fusain où la rivière échelonne ses plans apaisés entre les murailles hautes et crénelées des maisons pittoresques de Gand. L'indication grasse, la belle matière de M. Baertsoen ajoutent à la beauté d'un décor heureusement choisi.

On a reproché à M. J.-E. Blanche l'abondance de ses envois. Pourquoi? Un artiste a-t-il le devoir de retenir son élan, de ne montrer qu'une face de son art, même si sa nature est susceptible d'une fécondité qui, au surplus, ne saurait enfanter que des progénitures assez recommandables? Aussi a-t-on — si l'on a voulu se montrer juste — trouvé un égal plaisir à ses études sur la " Bérénice " de M. Barrès, à ses portraits solidement établis et à ses rapides pochades de poupons au sein, qui sont l'un des amusements favoris de son pinceau.

Emile Claus observa dans les Flandres orientales les jeux de la lumière pâle et rosée sur les pommiers en fleurs, parmi les prairies où s'échelonnent les groupes de faneuses et dans les paisibles jardins qu'ensoleille la gloire des rhododendrons. Nous avons retrouvé en ses œuvres les qualités de finesse et de délicatesse qui lui sont coutumières, encore que nous préférions ses effets plus intenses, ses grandes coulées de soleil au plein midi, sur les façades de briques de son pays natal.

La grâce autorise-t-elle l'absence de dessin? Si chez M. Conder le « flottement » des anatomies est le résul-

at d'une sensibilité naïve, d'un archaïsme de fond qui prête plus d'importance à l'instinct qu'à la science, nous passerons condamnation sur les fautes de dessin des figures de M. Conder. Ceci n'exclut en rien le charme qu'on lui connait à disposer aux arrière-plans les balustrades, les retombées de glycines, les étangs et les flottilles de cygnes.

Charles Cottet, de la mer à la montagne, apportait de robustes consignations : remous d'écume à la surface des eaux, dans les criques rocheuses de Bretagne, crépuscules sur les cimes, prodigieux combats de l'ombre et de a lumière, natures mortes, hautes en couleur, études d'intérieurs, et surtout *Pêcheurs rentrant au Village*, une œuvre de force et de vérité qui impose à l'Etat le plus élémentaire des devoirs : au total, une expressive analyse d'un talent polymorphe, sain et volontaire.

De André Dauchez, des lagunes sans malaria, des navires au mouillage qui motivent une recherche très séduisante, tendant à obtenir des transparences dans l'empâtement, de beaux nuages : voilà un ensemble qui continue logiquement les promesses et les réalisations d'un talent maître de lui, et, de longtemps, vainqueur de l'opinion.

Au passage, les souples figures parisiennes de Louis Dejean (terre cuite, bronze et esquisse marbre) se répondaient d'un socle à l'autre et dans le grand salon de Georges Petit éternisaient leur menu bavardage de colifichets et de five o'clock.

Cependant, la tristesse des petites villes du Nord trouvait, en M. Henri Duhem, son interprète avisé. Tout ce qui rôde d'ennui dans les rues provinciales — alors même que les drapeaux du 14 juillet s'essayent à faire claquer un peu de joie au-dessus des pavés — M. Duhem l'a réuni dans ce tableau que limite là-bas la triste architecture d'un « monument public ». Et c'est peut-être la première fois que l'ennui a du charme.

Les *intérieurs* de M. Walter Gay et ceux de M. René Prinet se partageaient les préférences. Ici une préoccupation d'égayer la solitude des petites pièces par l'éclat d'un rayon d'or à la persienne, par un luisant sur un flanc de potiche ; là une volonté de ne redire que le silence et le vide des salons inhabités, sans autre correctif que la fuite d'une jupe dans la porte entrebaillée.

M. Georges Griveau, après quelques jolis paysages vus sous des lumières peut-être un peu rares, poursuivait la vie de plus près dans ses portraits de vieilles dames, dont l'un surtout était tout à fait expressif, image de bonté et de résignation, regard d'aïeule qui pardonne, coquetterie des petits bandeaux et du bonnet tuyauté à dentelles.

Les portraits de M. de la Gandara posaient pour la galerie. Attitudes de gens du monde. Partant, une absence de naturel, un guindé de bonne éducation qui n'ont rien à voir avec la vérité. Ainsi en allait-il de cette demoiselle qu'une duègue promenait au Luxembourg. En vérité, laide, hargneuse, défiante et *mal habillée*, j'aimais mieux la vieille !

M. Gaston La Touche renonçant un instant à ses féeries de jets d'eau et de vasques, s'était inspiré des spectacles de casinos, aux heures où les plafonniers étincellent, où les petites tables se garnissent. Et puisqu'il est question d'*intérieurs*, ah ! combien faut-il préférer aux froids lambris de tantôt cette chambre à coucher rouge et or où une belle endormie écoutait, parmi les voix de son rêve, le jeu de pipeau d'un Satyre accroupi au pied de son lit !

La *Terrasse* de M. Le Sidaner, hérissée de soleils fiers sur leurs tiges, inondée des feux de midi resplendissant, son *Escalier* feutré d'ombres fines, son pénétrant *Charing Cross*, composaient une très digne expression de sa sensibilité toujours aiguë et avisée de la nuance, alors que M. Henri Martin, avec la rudesse d'un tempérament plus véhément, exerçait son ordinaire maëstria sur les bateaux de Sanary et les pentes de la vallée du Vert.

La carte de visite de M. Ménard — la Forêt — avait l'étendue de ces vastes horizons que l'on découvre, du haut des plateaux, par dessus les perspectives échelonnées des grands bois et des plaines. Lucien Simon, coloriste dans ses études de paysages et son *Escalier*, se montrait dessinateur précis dans son portrait de J.-E. Blanche et, véritablement, professeur d'ethnologie dans ses aquarelles de Bretons.

Nous n'affligerons pas la renommée de M. Fritz Thaulow d'une critique pour son *Manoir* : nous l'attendrons à des jours meilleurs. MM. Ulmann et Eug. Vail, enfin, nous redisaient les magies de l'eau, qui sur les courtes vagues de la Seine au pont National ou sous les pontons de l'Elbe, qui, au grand Canal de Venise, dans des harmonies très étendues et avec un accent de vérité très souligné, très prenant.

Au résumé, de consciencieux efforts, des résultats méritoires : du talent. Pascal Forthuny.

LETTRE DE COPENHAGUE

A côté de l'Exposition officielle de Charlottenborg, Copenhague a son « Exposition libre », qui groupe un bon nombre de bons artistes, jeunes et vieux, très inconnus ou très célèbres. Zahrtmann, un vétéran, expose des paysages italiens dont les couleurs ont souvent trop de violence sans avoir assez de force ; cependant, son coucher de soleil dans les Abruzzes est assez largement traité et il a une Italienne descendant un escalier, d'un bon dessin et d'une riche couleur. Ce qui est moins facile à comprendre c'est son Prométhée enchaîné, se détachant sur une mer d'un bleu cru et sur des falaises rose-violâtre. Essai malheureux dont les effets semblent trop voulus pour que l'artiste n'en soit pas ravi. Nous connaissons cela. — Un Vilhelm Hammershöj excellent : bord de rivière où les roseaux sortent par masses verdâtres d'une eau d'argent ; sur la rive, entre de petits arbres plantés à distance, le filet d'un sentier se promène. Discrétion de couleur, manière très fine sans ombre de minutie, grand, charme de sentiment. — Très peu de Joakim Skovgaard, et encore de simples études de draperies. On regrette de n'avoir pas un seul tableau d'un tel artiste. Son frère Niels Skovgaard, expose en revanche un assez grand

nombre de paysages. Pas assez de liberté pour être de la fantaisie et pas assez d'observation ni de soumission au réel pour donner l'impression du vrai et du fort. Ses jeux de lumière glacée sur une mer plate et calme, ses lignes mousseuses de vagues longues qui se meuvent doucement, c'est trop de la composition, et c'est trop de la peinture — même si c'est vrai. Son « coin de bois », d'un grand effet, est d'un effet d'autant plus grand qu'il sent moins la nature, et davantage l'atelier d'un peintre très habile qui sait combiner les ombres et les lumières. — Lorenz Frölich, l'illustre Frölich de nos albums d'enfants, un Danois qui fut si longtemps l'hôte de la France, expose un « satyre », d'après la poésie de V. Hugo dans la « Légende des siècles ». — Et, à côté de ce nom vénérable, voici des jeunes, entre autres la triade de ceux qu'on appelle les « Fioniens », Johannes Larsen, Peter Hansen et Fritz Syberg. J. Larsen nous montre des coins de paysage traités d'une manière franche et simple. Une ou deux maisons dans la campagne, avec un soleil doux qui caresse les toits de chaume ou de brique et baigne légèrement les choses dans une atmosphère très fine. P. Hansen, avec des maladresses très accusées dans sa « Jeune fille qui polit un cadre » (une main comme taillée à la hache et une nuque où il y a un large et long trait de pinceau par trop malheureux), a une aisance merveilleuse dans le mouvement et, dans son sarrau bleu, le corps a du volume et joue très librement dans l'air. Une simplicité de moyens et une sincérité parfaites. F. Syberg expose vingt ou trente toiles, dont un grand portrait de sa femme et son fils. Ressemblants, paraît-il, mais la couleur est peu agréable, et le dessin trop simplifié ou très faux. Cependant on sent une vision personnelle, et une sincérité sans habileté et sans ménagements. F. Syberg est plus heureux — quelquefois vraiment grand — dans ses paysages. Il est le vrai peintre de la terre danoise, des grands champs silencieux aux teintes brunes sur lesquels planent des nuages proches et lourds. Le paysage est traité largement, et la couleur, un peu triste, donne une très forte impression de plein air. Sentiment, à coup sûr, très personnel, et vision originale ; Syberg ne rappelle rien ni personne, même en Danemark. — Pas plus à Copenhague qu'ailleurs, et pas plus à l' « Exposition libre » qu'un peu plus tard sans doute à l' « Exposition de Charlottenborg », nous n'échappons au portrait de commande très habile et très insignifiant d'un artiste de talent : Julius Paulsen nous donne deux spécimens malheureux de cette peinture internationale sans caractère qu'on voudrait voir à tout jamais bannie. Je sais bien que le portrait de Mme Kaarsberg est un peu plus gros et mou et luisant — c'est-à-dire un peu plus mauvais que celui de son mari. Mais est-ce une consolation ? L'habit noir et le faux-col donnent d'aussi heureux effets que la soie noire et la dentelle blanche. Et les

poses et les couleurs sont bien ce qu'on attend, c'est-à-dire ce qu'on ne voudrait pas.

Il faudrait citer encore J. Willumsen, J. Kragh, Ring, J. Rohde ; à tout prendre, l'Exposition libre offre un ensemble très digne d'intérêt, avec quelques bonnes toiles et de sérieuses promesses de la part de quelques jeunes.

E. A.

La Société des Artistes français avait, cette année, à trouver six jurés supplémentaires, par suite de la mort de Gérôme, de la nomination de M. Tony Robert-Fleury à la présidence de la Société, de la maladie de M. Jules Breton, et de l'absence de MM. Harpignies, Chartran et François Flameng.

Le tirage au sort a désigné MM. Saintpierre, Tattegrain, Vayson, Rochegrosse, Schommer et Wencker.

Les jurés titulaires sont : MM. Bouguereau, Detaille, Jean-Paul Laurens, Gabriel Ferrier, Marcel Baschet, Dawant, Barillot, Luigi Loir, Hermann Léon, Henri Martin, Quost, de Vuillefroy, Duffaud et Gosselin, c'est-à-dire tous les membres du grand jury qui n'avaient pas participé aux opérations d'admission en 1902 et 1903.

A la même Société, le jury de peinture est ainsi constitué pour le Salon de 1904 :

Président : M. Humbert, membre de l'Institut ;

Membres : MM. Bouguereau, de l'Institut : Ed. Detaille, de l'Institut ; Jules Lefebvre, de l'Institut ; E. Adan ; J. Bail ; Jean-Paul Laurens, de l'Institut ; Marcel Baschet ; Dawant ; Gagliardini ; Guillemet ; Barillot ; Luigi Loir ; Hermann Léon ; Henri Martin ; Quost ; Duffaud ; Gosselin ; Schommer ; Gervais ; G. Laugée.

Le bureau du jury de peinture est ainsi constitué :

M. Humbert, membre de l'Institut, président ; MM. Bonnat et Ed. Detaille, membres de l'Institut, vice-présidents ; MM. Marcel Baschet, Gosselin, Schommer, Gervais, secrétaires du jury.

EXPOSITION RÉTROSPECTIVE DE PENDULES. — La Société franc-comtoise des Amis des Beaux-Arts et Arts industriels, de Besançon, organise en ce moment une exposition d'horloges et de pendules de style des époques de Louis XIII, Louis XIV, Louis XV, Louis XVI et de l'Empire.

Ces pendules seront classées en deux catégories : l'une sera composée des pendules fabriquées à Besançon, de 1685 à 1780, par des « maîtres-horlogeurs » établis dans cette ville pendant ce laps de temps.

L'autre partie comprendra les pendules fabriquées à Paris ou dans d'autres villes.

L'Exposition sera ouverte le 1er mai prochain, après une conférence de M. Charles Sandoz sur l'œuvre des maîtres-horlogeurs bisontins des XVIIe et XVIIIe siècles.

La fermeture aura lieu le 15 mai.

EXPOSITIONS

PARIS

GRAND PALAIS, SALON DE 1904, du 1er mai au 30 juin. Dépôt des ouvrages : Peintures, du 15 au 20 mars et le 4 avril pour les hors concours ; notices avant le 20 mars. — Dessins, aquarelles, pastels, émaux, miniatures, les 13, 14 et 15 avril ; bustes, médaillons, statuettes, pierres fines, les 1er et 2 avril ; hors concours et exempts, le 25 avril. — Art décoratif, les 16 et 17 avril. — Architecture, les 4 et 5 avril. — Gravures et lithographies, 31 mars et 1er avril. — Arts décoratifs, les 14 et 15 avril.

SOCIÉTÉ NATIONALE DES BEAUX-ARTS. Du 16 avril au 30 juin. Envoi des ouvrages au Grand Palais : Peinture et Gravure, les 8 et 9 mars ; les associés les 25 et 26 mars ; les sociétaires les 1er et 2 avril. — Sculpture, architecture et objets d'art, les 18 et 19 mars ; ass. 28 et 29 et les soc. les 30 et 31 mars.

GALERIE HÉBRARD, 21, rue Cambon. Exposition d'objets d'art et de bronzes à cire perdue de MM. Falguière, Dalou, Desbois, etc., etc.

MUSÉE GALLIERA. Exposition de dentelles, broderies et guipures, en avril.

PAVILLON DE MARSAN ET BIBLIOTHÈQUE NATIONALE. Exposition des Primitifs français, du 1er avril à fin juillet 1904. Envoi des œuvres, 15 février, dernier délai, à M. Bouchot, à la Bibliothèque Nationale.

GALERIE GEORGES PETIT.

Du 2 au 22 avril. Exposition de la Société des Pastellistes.

Du 1er au 10 avril. Exposition Pausinger.

PETIT PALAIS. Ouverture, le 5 avril, de l'exposition internationale rétrospective et contemporaine de l'eau-forte.

9e *SALON INTERNATIONAL DU PHOTO-CLUB*, du 3 mai au 5 juin.

GALERIE DES ARTISTES MODERNES, 19, rue Caumartin, du 21 mars au 2 avril, exposition de tableaux, pastels et bas-relief de Pierre Prins.

GALERIES DURAND RUEL, rue Laffitte, du 21 mars au 3 avril, exposition de tableaux par M. L. Braquaval.

PROVINCE

NANTES. — Exposition internationale de mai à septembre 1904.

CANNES. — Association des Beaux-Arts, deuxième exposition artistique et des arts industriels, du 1er mars au 10 avril 1904. Envois au siège social, Hôtel de Ville, du 10 au 15 février.

ARRAS. — Exposition du Nord de la France, salon septentrional, exposition des Beaux-Arts, du 15 mai au 4 octobre 1904. Envoi des ouvrages à Arras, du 1er au 15 avril; dépôt à Paris, chez Robinot, 32, rue de Maubeuge, avant le 25 mars, et à Lille, à l'Ecole des BeauxArts.

BEAUVAIS. — 6e exposition de la Société des Amis des Arts de l'Oise, du 1er au 31 juillet 1904. Les notices seront reçues par le secrétaire de la Société jusqu'au 25 juin. Les envois devront être déposés chez Pottier, 14, rue Gaillon, du 5 au 20 juin.

BESANÇON. — Du 1er au 15 mai, exposition rétrospective des pendules des époques L. XIII, L. XIV, L. XV, L. XVI, et Empire, organisée par la Société franc-comtoise des Amis des Beaux-Arts.

DIEPPE. — Société des Amis des Arts, place du Casino, exposition du 16 juillet au 26 septembre 1904. Envois des notices, avant le 20 juin, à M. G. Cahen ; dépôt des ouvrages, du 20 juin au 1er juillet, chez Pottier, rue Gaillon.

DIJON.— Société des Amis des Arts de la Côte-d'Or, 12e exposition, du 1er juin au 15 juillet. Dépôt des œuvres chez Pottier, rue Gaillon, avant le 1er mai.

LYON. — Société lyonnaise des Beaux-Arts, Palais municipal des Expositions, quai de Bondy, 17e exposition du 18 février au 17 avril 1904.

PÉRIGUEUX. — Société des Beaux-Arts de la Dordogne, 8e exposition des Beaux-Arts du 22 mai au 24 juillet. Envoi des ouvrages le 5 mai. M. Bertolletti, secrétaire général.

SAINT-MANDÉ. — A la mairie, groupe artistique de la région de Vincennes, exposition du 27 mars au 17 avril.

SÈVRES. — Manufacture nationale, concours d'admission à l'école de céramique, le lundi 25 juillet 1904.

VERSAILLES. — Société des Amis des Arts de Seine-et-Oise, hôtel de ville, 51e exposition des Beaux-Arts, du 15 mai au 31 juillet. Dépôt des œuvres, du 25 au 30 avril, chez Pottier, rue Gaillon, à Paris, ou à Versailles, à M. Bercy, secrétaire général.

ÉTRANGER

BRUXELLES. — XIe Salon annuel de la Société Royale des Beaux-Arts, au Musée Moderne, du 9 Avril au 15 Mai.

TUNIS. — Société tunisienne des Amis des Arts, au Casino municipal, 20e exposition annuelle, du 20 avril au 20 mai. Envoi des œuvres avant le 10 avril. S'adresser à M. A. Bréfort, commissaire général, 3, rue Hannon, à Tunis.

TUNIS. — Palais des Sociétés françaises, Salon de 1904, du 6 au 19 avril.

MADRID. — Exposition des Beaux-Arts, du 10 avril au 30 mai. Envoi des ouvrages du 15 au 25 mars.

MONACO. — Douzième Exposition internationale des Beaux-Arts, de janvier à avril 1904. Secrétaire, à Paris, M. Jacquier, 40, rue Pergolèse.

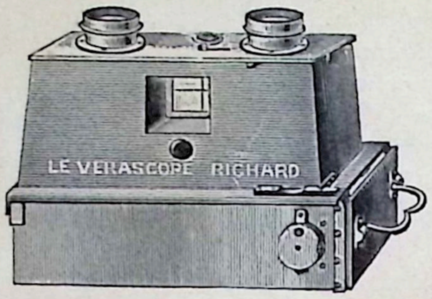
SAINT-LOUIS. — Exposition universelle, Beaux-Arts, du 1er mai au 1er décembre 1904.

LE VÉRASCOPE

ou Jumelle Stéréoscopique, Breveté S. G. D. G.

donne l'IMAGE VRAIE GARANTIE SUPERPOSABLE avec la NATURE comme GRANDEUR et comme RELIEF

C'est le Document absolu enregistré.



Inventé et construit par **JULES RICHARD**

Fondateur et Successeur de la Maison RICHARD FRÈRES

25, Rue Mélingue (Anc^ne Imp. Fessart) Paris

VENTE ET EXPOSITION :

3, Rue Lafayette (près l'Opéra)

Le Taxiphote

Nouveau Stéréoscope Classeur-Distributeur automatique

Breveté S. G. D. G.

SERVANT AUSSI POUR LA PROJECTION

Ce Stéréoscope a sensiblement les dimensions du modèle dit Américain à 50 vues. En appuyant sur un levier, les diapositifs placés dans une boîte à rainures se présentent devant les oculaires et se succèdent sans que le classement puisse jamais être modifié et il est facile de faire monter devant les oculaires la plaque désirée sans toucher aux autres.

SÉCURITÉ ABSOLUE DES DIAPOSITIFS

Récompenses de la Maison RICHARD à l'Exposition de 1900

3 GRANDS PRIX — 3 MÉDAILLES D'OR

Sté La Française

MARQUE DIAMANT

16, avenue de la Grande-Armée. Téléph. 523,58
6 bis, rue du 4-Septembre. -- 304,66 **PARIS**

o o o o o o o o o o o o o o o o o o o o o o o o o o o o o o o o

Bicyclettes type La Merveilleuse

à pédalier sans clavettes

Type Paris-Brest sur lequel GARIN a gagné Paris-Brest-Paris & Bordeaux-Paris

Motocyclettes à bâti spécial renforcé et moteur 2 chevaux

TRI-PORTEURS

EMILE LEVY, Éditeur-gérant

2405 — G. de Malherbe, imprimeur, 12, passage des Favorites Paris (XVe). — Encre Gauger

MAI

SUPPLÉMENT

NOS CONCOURS POUR L'ANNÉE. — Nous rappelons à ceux de nos lecteurs qui désirent prendre part aux concours de la Revue, que nous en avons donné les programmes détaillés dans la livraison de janvier.

EXPOSITIONS DU MOIS

LES PASTELLISTES. — Par suite d'une curieuse coïncidence, les pastellistes ont, pour la plupart, abandonné cette année les fraîches colorations qui faisaient jadis l'attrait de leurs envois, à la galerie Georges Petit, et leur ont substitué des tonalités sombres, péniblement fondues qui répondent mal à l'idée que l'on se fait actuellement du pastel. Besnard, lui-même, Besnard le prestigieux virtuose, le magicien qui révéla tant de nuances et de contrastes insoupçonnés enveloppe, cette fois, de beaux nus d'une sombre atmosphère qui leur sied mal. Mais, après tout, un tel artiste n'a-t-il pas le droit, le devoir, de varier ses modes d'expression et de placer à côté d'une *Espagnole sans castagnettes* et peut-être aussi « sans soleil », une délicieuse étude de nouveau-né?

Point de lumière non plus, et un travail pénible, dans les apparitions, du reste poétiques, de M. Loup, dans les grises songeries des dames maniérées en la compagnie desquelles se complaît M. Aman-Jean. Hiver ou temps gris avec M. Meslé, avec M. Lagarde dont il faut louer le village de Vieux-Moulin enveloppé de vapeurs perlées; soleil, mais soleil mourant avec M. Billotte, avec M. Le Sidaner, avec M. Guignard. Parfois, aussi, ses rayons se fardent, se dénaturent sous le travail alchimique que leur fait subir M. Gaston Latouche. Seul M. Menard demeure splendide de vision.

Les vues de La Rochelle de M. Nozal, les paysages corses de M. Sonnier font honneur à leurs auteurs. M. Lhermitte est admiré pour ses beaux fusains; pourquoi faut-il qu'il croit devoir, pour légitimer son titre de pastelliste, les rehausser de pastel? Il convient de noter encore la présence de M. Levy-Dhurmer qui fut souvent plus heureux, de Jean Véber, de M. Guirand de Scevola, de M. Leandre qui portraiture avec délicatesse et esprit de jolies personnes.

M. Thévenot a de la pratique et M[me] Lemaire, de l'habileté. Mais il n'y a cette année qu'un pastelliste ayant demandé au pastel ce qu'il peut donner, rien que ce qu'il peut donner, c'est M. Georges Picard, l'auteur d'une étude de femme rousse exécutée dans une gamme chaude, éclatante, harmonieuse qui enchante.

Oh! un Manet pour réveiller tout cela!

CAMILLE PISSARO. — Les organisateurs de l'exposition postume de Camille Pissaro avaient pensé, un moment, demander les salles de l'Ecole des Beaux-Arts. Il eût été agréable à certains d'entre eux de voir les œuvres du vieux maître impressionniste triompher dans ce local officiel. On y a renoncé et la galerie Durand-Ruel, qui fut de tout temps hospitalière aux peintres d'avant-garde, a été choisie.

A ses débuts Camille Pissarro est influencé par Corot; il est de ceux qui sentent le charme des fraiches tonalités du peintre de Ville-d'Avray et qui, à son exemple, les veulent exprimer. Il a ses verts, il a aussi ses roux, ses délicieux fonds roux baignés de vapeurs, que l'on rencontre si souvent dans les paysages d'Italie. *La Cavalcade à dos d'âne à la Roche-Guyon* est, en ce sens, caractéristique; mais très vite il se libère, ne conserve plus qu'un identique souci de clarté et d'atmosphère qui s'affirme en 1870 dans la magnifique série de Louveciennes. En 1871 il passe le détroit, peint la vue de Sydenham, une œuvre d'une distinction extrême. Suit la période 1874-1878, la plus belle.

C'est l'époque de *L'Etang de Montfoucault* par un temps de neige et de glace : une impression blanche et verte d'une puissance extrême (1875), de *L'Automne* (1876), une

ébauche magistrale qui, malgré sa préparation sommaire, aura sa place dans n'importe quelle exposition historique de paysage; de *La Côte des bœufs à l'Ermitage*, une blonde peinture où des toits rouges échelonnés à la base d'une côte, sont à demi cachés par un rideau de fins bouleaux.

Dans la période qui suit, Camille Pissaro attache une importance extrême aux personnages. Il ne considère plus le paysage que comme un décor destiné à mettre en valeur des figures paysannes aux attitudes caractéristiques. C'est *La Lessive* (1878), *La Cueillette des pois* (1880), *Les Coteaux de l'Ermitage*, — une jeune paysanne appuyée à un arbre, échangeant des confidences tout en tricotant avec une camarade plus jeune, négligemment agenouillée dans l'herbe. Cela va jusqu'à *La Cueillette des pommes*, de 1886. Puis, Camille Pissaro, toujours inquiet, cherche à exprimer ses impressions par des moyens nouveaux. Il divise le ton ou l'échantillonne ou cherche des synthèses de couleur et de mouvement comme dans la belle *Fenaison*, de 1891.

Enfin, Paris reprend presque entièrement Camille Pissaro. Ce peintre de la campagne tranquille s'enivre de bruit, de foule effarée. Il ne se mêle pas à elle, cependant, mais s'installe aux abords d'une grande voie, au troisième ou au quatrième étage d'un immeuble et, de là, plonge sur la ville, sur ses rues et ses places encombrées : gare Saint-Lazare, place du Carrousel, Pont-Neuf. Quand la mort est venue l'enlever, il s'apprêtait à peindre le Bassin de l'Arsenal, curieux coin du Paris maritime.

Volontiers, Camille Pissaro répétait : « Je survivrai par mes paysans et mes gouaches. » On a dit plus haut combien étaient en effet importants dans son œuvre ceux de ses tableaux motivés par des figures paysannes. Ses gouaches franches comme des fresques, pimpantes comme des enluminures, semblent, en effet, devoir demeurer à travers les temps sans que leurs couleurs souffrent de l'action chimique qui transforme et ternit plus ou moins toute peinture à l'huile. La galerie Durand-Ruel en montre quelques-unes d'admirables, comme *Les Sarcleuses*, *Le Moulin de Gisors*, *La Gardeuse d'oies*, etc.

Camille Pissaro, que certains tentaient de reléguer à une place secondaire dans la phalange impressionniste, apparaît grandi par cette exposition qui consacre définitivement ses belles qualités.

MAXIMILIEN LUCE. — M. Maximilien Luce appartient, lui aussi, au groupe impressionniste. Jeune encore, il en sera demain l'une des plus pures gloires. M. Félix Fénéon, le rédacteur de la notice qui précède le catalogue des œuvres exposées à la galerie Druet, loue dans l'art de Luce « la décision dans le choix de l'effet, la perspicacité à discerner l'essentiel d'un paysage, la logique dans la distribution des masses, la vigueur et l'élasticité des rapports de ton à ton, de teinte à teinte ».

Les œuvres exposées — quatre-vingts toiles et deux

cents dessins — légitiment ces claires appréciations. Ici, c'est Londres, Couillet, le Borinage et l'atmosphère infernale de ces pays de brumes et de suie; là, c'est la Méditerranée et les paradisiaques panoramas de la baie d'Antibes et de Saint-Tropez, villes dorées dont le peintre exprime compréhensivement le charme.

Si les toiles exposées prouvent la puissance de vision de Maximilien Luce et la personnalité de son exécution, ses nombreux dessins revèlent un observateur attentif, toujours soucieux de noter le caractère des choses, les particularités du pittoresque qui se rencontre sur son chemin.

Ch. S.

LETTRE D'ALLEMAGNE

On sait que le Musée Kaiser Wilhelm de Krefeld a organisé en 1902, une « Exposition de la couleur » qui eut un grand retentissement dans toute l'Allemagne et stimula, dans l'art appliqué, l'intérêt pour la couleur et les harmonies de couleurs.

La direction du même musée prépare en ce moment une Exposition du même genre, qui sera consacrée *à la ligne et à la forme*, et qui sera d'un aussi grand, voire d'un plus grand intérêt. Cette Exposition ouvrira le 1er avril.

Il est intéressant de savoir que M. Durand-Ruel y participe par l'envoi de plusieurs cartons de Puvis de Chavannes qui feront partie de la section consacrée à la *peinture monumentale décorative*. Ajoutons que M. Vollard a promis son concours pour des œuvres de Paul Gauguin, et qu'on doit recevoir des tableaux et dessins de M. Denis. Parmi les artistes allemands qui entreront dans ce groupe, on verra des œuvres de Ludwig van Hoffmann, de Marées et de Melchior Lechter.

La section dont nous venons de parler précèdera une *section historique* qui doit montrer l'évolution de l'expression de la ligne et de la forme. On pourra la suivre à travers les œuvres de l'antiquité et du moyen âge. La plus grande place sera cependant consacrée aux œuvres modernes qui se sont préoccupées exclusivement de la ligne et de la forme ; on verra dans des œuvres de Van de Velde, Minne, de Praetere, Toroop, Thorn Prikker,

P. Behrens, etc., qui exposeront non seulement des dessins, mais, en partie aussi, *des objets d'art appliqué*.

Une idée nouvelle : on verra adjoints aux œuvres des artistes les travaux d'ingénieurs qui, dans leurs œuvres, nous ont présenté la ligne *exprimée en fonction d'un but pratique*, par exemple la coupe d'un bateau, l'arche d'un pont, etc. Et c'est ainsi que la maison Krupp participera à cette *Exposition de la ligne*.

A remarquer encore, comme très original : cette exposition aura lieu dans un *Musée*, et non sous la forme d'une Exposition industrielle, comme nous le voyons à l'ordinaire. Il est bon de noter cette initiative d'organisation nouvelle qui fait d'un musée non plus une immuable galerie de tableaux et de sculptures, mais où l'art est quelque chose de bien vivant et de bien moderne, un centre d'exposition, d'éducation et d'instruction artistiques, un agent très efficace qui permet d'assimiler et de comparer. L'exemple de Krefeld est bon à retenir.

E. A.

EXPOSITIONS

PARIS

GRAND PALAIS, Société des Artistes français. Salon de 1904, du 1er mai au 30 juin.

SOCIÉTÉ NATIONALE DES BEAUX-ARTS. Du 16 avril au 30 juin.

GALERIE HEBRARD, 21, rue Cambon. Exposition d'objets d'art et de bronzes à cire perdue de MM. Falguière, Dalou, Desbois, etc., etc.

MUSÉE GALLIERA. Exposition de dentelles, broderies et guipure.

PAVILLON DE MARSAN ET BIBLIOTHEQUE NATIONALE. Exposition des Primitifs français, du 1er avril à fin juillet 1904.

PETIT PALAIS DES CHAMPS-ELYSÉES. 9e Salon international du Photo-Club, du 3 mai au 5 juin.

SERRES DE LA VILLE DE PARIS. Exposition du centenaire d'Isabey et de Raffet, ouverte le 8 avril.

CERCLE DE LA LIBRAIRIE, du 12 au 25 juin, exposition de l'Art à l'Ecole. Envois du 1er au 5 juin.

PETIT PALAIS. Ouverture, le 5 avril, de l'exposition internationale rétrospective et contemporaine de l'eau-forte.

9e *SALON INTERNATIONAL DU PHOTO-CLUB*, du 3 mai au 5 juin.

GALERIES DURAND-RUEL, rue Laffitte, du 9 mai au 4 juin. Exposition Monet. Vues de la Tamise.

PROVINCE

NANTES. — Exposition internationale de mai à septembre 1904.

ARRAS. — Exposition du Nord de la France, salon septentrional, exposition des Beaux-Arts, du 15 mai au 4 octobre 1904.

BEAUVAIS. — 6e exposition de la Société des Amis des Arts de l'Oise, du 1er au 31 juillet 1904. Les notices seront reçues par le secrétaire de la Société jusqu'au 25 juin. Les envois devront être déposés chez Pottier, 14, rue Gaillon, du 5 au 20 juin.

BESANÇON. — Du 1er au 15 mai, exposition rétrospective des pendules des époques L. XIII, L. XIV, L. XV, L. XVI, et Empire, organisée par la Société franco-comtoise des Amis des Beaux-Arts.

DIEPPE. — Société des Amis des Arts, place du Casino, exposition du 16 juillet au 26 septembre 1904. Envois des notices, avant le 20 juin, à M. G. Cahen ; dépôt des ouvrages, du 20 juin au 1er juillet, chez Pottier, rue Gaillon.

DIJON. — Société des Amis des Arts de la Côte-d'Or, 12e exposition, du 1er juin au 15 juillet. Dépôt des œuvres chez Pottier, rue Gaillon, avant le 1er mai.

PERIGUEUX. — Société des Beaux-Arts de la Dordogne, 8e exposition des Beaux-Arts du 22 mai au 24 juillet. Envoi des ouvrages le 5 mai. M. Bertolletti, secrétaire général.

BAYONNE-BIARRITZ. — Exposition de la Société des Amis des Arts, du 25 août au 25 septembre. S'adresser pour tous renseignements, à M. F. Patto, 30, avenue Malakoff, à Paris.

TOULON. — 3e exposition de la Société des Amis des Arts, du 24 novembre 1904 au 15 janvier 1905. S'adresser à M. Boyer, président, 9, rue Dumont-d'Urville, à Toulon.

SÈVRES. — Manufacture nationale, concours d'admission à l'école de céramique, le lundi 25 juillet 1904.

VERSAILLES. — Société des Amis des Arts de Seine-et-Oise, Hôtel de Ville, 51e exposition des Beaux-

Arts, du 15 mai au 31 juillet. Dépôt des œuvres, du 25 au 30 avril, chez Pottier, rue Gaillon, à Paris, ou à Versailles, à M. Bercy, secrétaire général.

ÉTRANGER

BRUXELLES. — XI° Salon annuel de la Société Royale des Beaux-Arts, au Musée Moderne, du 9 Avril au 15 Mai.

TUNIS. — Société tunisienne des Amis des Arts, au Casino municipal, 20° exposition annuelle, du 20 avril au 20 mai. Envoi des œuvres avant le 10 avril. S'adresser à M. A. Bréfort, commissaire général, 3, rue Hannon, à Tunis.

MADRID. — Exposition des Beaux-Arts, du 10 avril au 30 mai.

SAINT-LOUIS. — Exposition universelle, Beaux-Arts, du 1er mai au 1er décembre 1904.

BADEN-BADEN. — Exposition municipale des Beaux-Arts, au Kurhaus, du 15 avril à fin novembre. S'adresser à M. Schall, directeur.

DUSSELDORF. — Exposition internationale des Beaux-Arts et exposition générale d'horticulture, du 1er mai au 23 octobre 1904.

LONDRES. — Exposition de la Royal-Académy.

MUNICH. — Exposition annuelle des Beaux-Arts de 1904, au Palais de Cristal, du 1er juin à fin octobre.

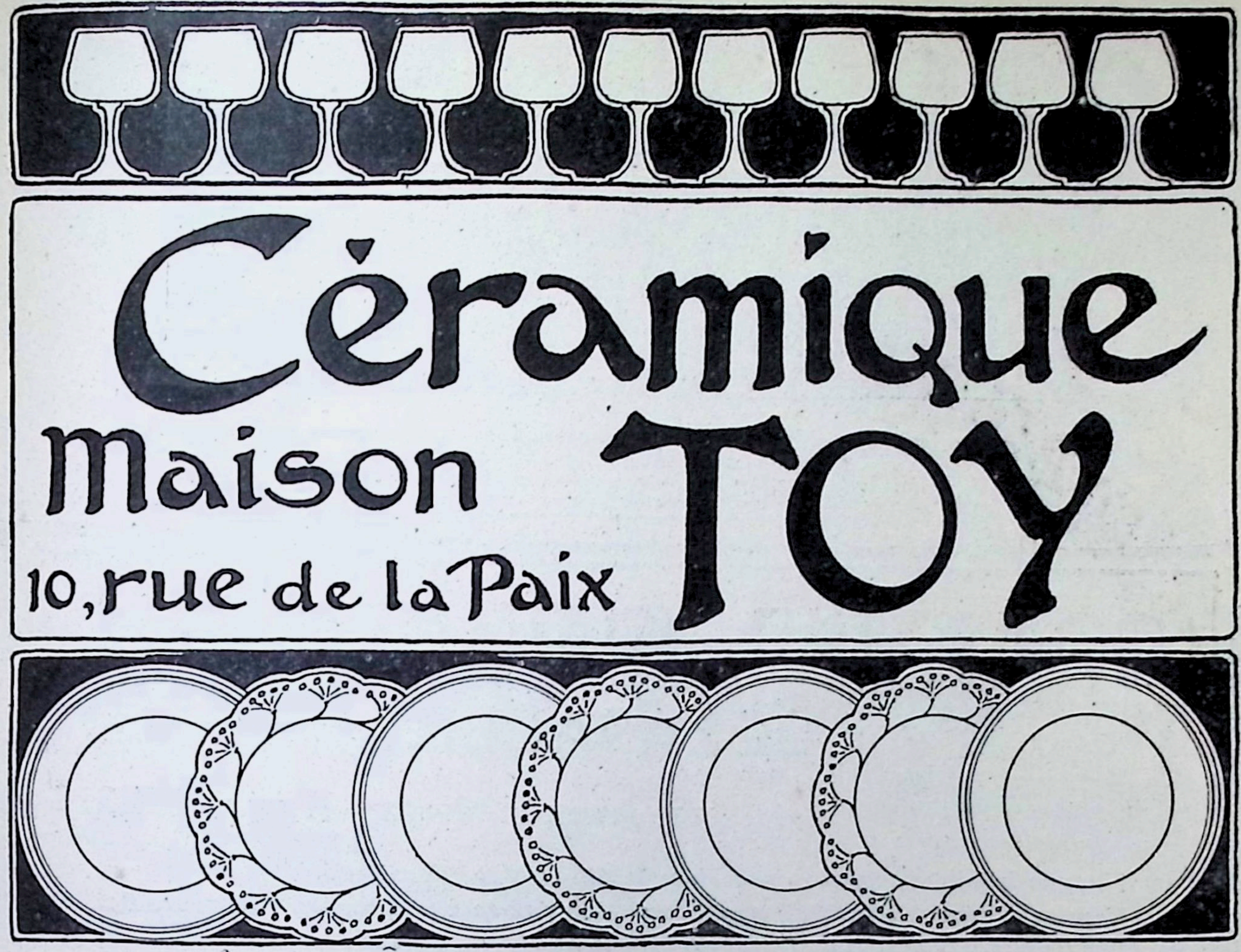
BIBLIOGRAPHIE

En un petit album, recueil de croquis et de photographies, M. Puig Cadafalch, architecte à Barcelone, nous présente son œuvre. Il nous renseigne lui-même sur sa signification.

« Ces travaux, dit-il, appartiennent à une école qui a pris naissance en ce coin du monde, principalement à la chaleur d'une ville : Barcelone, qui, en un demi-siècle, est devenue l'une des plus peuplées de la Méditerranée. La tradition de ses écoles gothiques et romanes s'était presque interrompue en Catalogne ; l'invasion de la Renaissance, au milieu de sa pauvreté et de sa décadence, était passée par là. Presque la moitié du XIX° siècle s'écoula, ne reflétant que pauvrement les styles délicats des écoles françaises. En se réveillant dans une vie nouvelle, exubérante de richesses, la Catalogne voulut se parer aussitôt des splendeurs d'un art qu'il fallait créer, improviser, pour lui permettre d'élever une grande cité. »

Ce sont donc des tentatives nouvelles, apparentées cependant aux traditions locales anciennes. Certaines nous surprennent un peu par leur ornementation touffue ou par leur coloration un peu agressive. On doit y reconnaître cependant une recherche intéressante, aussi bien dans l'architecture que dans la décoration : mobilier, serrurerie, carrelage, etc.

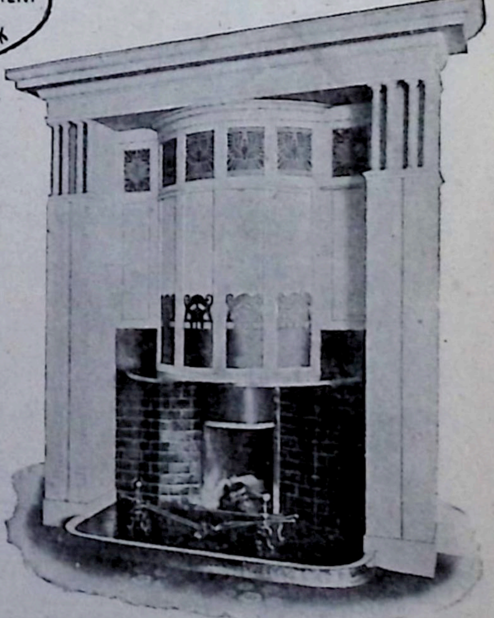
L'ensemble fait honneur à l'artiste consciencieux que paraît être M. Cadafalch.



Céramique
Maison
10, rue de la Paix
TOY



Pneus Gallus
L. Édeline
Manufacture de Caoutchouc Puteaux
43 quai National



Chemins de fer de Paris à Lyon et à la Méditerranée

TRAIN DE LUXE
entre
LONDRES, PARIS
et la Côte d'Azur

A partir du 1er mai, les trains de luxe « Calais-Méditerranée » cesseront d'être quotidiens, mais continueront d'être mis en marche dans les conditions suivantes :

1° Du 1er au 15 mai, 4 fois par semaine, savoir :

Les lundis, mercredis, vendredis et dimanches au départ de Londres (9 h. du matin) et de Paris (6 h. du soir).

Les dimanches, mardis, mercredis, et vendredis au départ de Vintimille (2 h. 50 soir) et de Menton (3 h. 15 du soir).

2° Du 16 au 21 mai, 3 fois par semaine, savoir :

Les lundis, mercredis et vendredis au départ de Londres et de Paris;

Les mercredis, vendredis et dimanches au départ de Vintimille et de Menton.

3° Du 22 au 31 mai, 2 fois par semaine, savoir :

Les mercredis et vendredis, au départ de Londres et de Paris;

Les mercredis et vendredis, au départ de Vintimille et de Menton.

EMILE LEVY, Éditeur-gérant

2504 — G. de Malherbe, imprimeur, 12, passage des Favorites Paris (XVe). — Encre Gauger

JUIN

SUPPLÉMENT

NOS CONCOURS POUR L'ANNÉE 1904

Nous rappelons à ceux de nos lecteurs qui désirent prendre part aux concours de la Revue que nous en avons donné les programmes détaillés dans la livraison de janvier.

LES MÉDAILLES D'HONNEUR DU SALON

Les deux grandes sociétés des Beaux-Arts viennent de distribuer leurs diplômes ou leurs médailles. La Société nationale, comme jadis Napoléon créant des ducs et des barons, a fait quelques sociétaires et associés. Mais ces titres de noblesse artistique sont conférés dans l'intimité, et le public reste indifférent à la petite fête.

De l'autre côté, du moins, on est sûr d'avoir une bonne distribution des prix avec discours, lecture du palmarès, accolade des maîtres, applaudissement du public, etc., tout à fait comme au collège ; cela nous rajeunit tous les ans. Cette année, le jeune Becquet viendra tout comme le jeune Harpignies, chercher sa médaille d'honneur sur l'estrade.

Si ridicule et puéril que puisse être cet usage, il peut devenir touchant, lorsqu'il est, comme dans le cas présent, l'occasion de grouper les suffrages de tous les artistes autour d'une grande œuvre, d'une noble carrière et d'un nom fièrement porté. Si modeste qu'elle soit volontairement restée, la figure de Just Becquet, le vaillant « sculpteur bisontin » comme il s'intitule lui-même, est assurément une des physionomies les plus sympathiques. Franc-comtois robuste et franc, du pays de Courbet et de Proudhon, de Gigoux et de Fourier, presque compatriote de Rude, dont il fut l'élève, il continue la forte et vigoureuse tradition de ce maître qui est le père de la sculpture au XIXe siècle, par une série d'œuvres puissantes, d'un réalisme fortement expressif. Le *Christ mort*, de cette année, ainsi que le jeune *Joseph* si opportunément acheté par l'Etat, s'ajoutent dignement à l'*Ismaël* et au *Saint Sébastien* du Luxembourg et à maintes autres marbres remarquables.

Chez les peintres, cette manifestation n'a pas abouti, par la faute des réglements dit-on, par la faute de la politique dirons-nous plus justement, de la politique d'art qui ne vaut pas mieux que l'autre.

Les coteries d'écoles et d'académies persistent à se coaliser contre l'une des principales figures de l'art moderne, en écartant chaque année la candidature de Henri Martin. Elles ne comprennent pas ce qu'il y a de particulièrement honorable pour cet artiste dans les échecs systématiques qu'on essaie de lui infliger. L'académie des Beaux-Arts n'a pas augmenté son prestige pour avoir boudé Puvis de Chavannes qui s'est fort bien passé d'elle. Les bons esprits de la société des Artistes français — et il n'en manque pas, grâce à Dieu ! — souffrent de ces votes fâcheux qui n'ajoutent rien à leur gloire. Si encore ces scandales répétés pouvaient conduire à la suppression de ces petites manifestations scolaires !

L'opinion publique, mieux éclairée, a manifesté, avec sa surprise, son mécontentement et, en même temps, ses sympathies envers Henri Martin. Notre revue, qui a contribué à le faire aimer et connaître aux heures de discussion et de lutte, ne peut, en cette circonstance, que s'associer au sentiment public et en envoyant l'hommage de son admiration au noble artiste qui vient d'honorer l'école française par une nouvelle œuvre grande et belle.

On a vu la liste des acquisitions opérées par l'Etat aux deux Salons. Nous ne sommes que l'écho de l'opinion

unanime, tant du public que des artistes, en constatant combien elles font honneur à l'administration des Beaux-Arts. Non seulement elles ont été opérées avec rapidité et décision, puisque à la veille des Salons tous les principaux achats étaient conclus — seule manière de mettre la main sur les œuvres de valeur qui peuvent être disputées — mais encore elles sont d'un choix irréprochable, libres bien que sans esprit tendancieux, et marquant une unité de vues, une méthode, pour tout dire une direction, ce qui n'est peut-être pas inutile chez un directeur.

LES RÉCOMPENSES DU SALON

Médailles d'honneur

Le vote pour les médailles d'honneur de la Société des Artistes français a eu lieu samedi dernier, 28 mai, au Grand Palais.

La majorité n'ayant pas été atteinte, il n'a pas été décerné de médaille d'honneur pour la section de peinture. M. Becquet ayant obtenu la majorité réglementaire la médaille d'honneur de la section de sculpture lui a été décernée. Enfin, M. Muller a obtenu la médaille d'honneur pour la gravure et la lithographie.

PEINTURE

Le vote des récompenses a eu lieu le 30 mai pour la section de peinture, sous la présidence de M. Humbert, président du jury.

Deuxièmes médailles : MM. Pierre Gourdault, *Campement dans la montagne, la nuit ;* Edouard Zier, *Douceur de vivre* et *Crépuscule ;* Mme Frédérique Vallet-Bisson, *Portrait de Mlle A. W. G. ;* M. Manuel Barthold, *Deux amis* et une *Petite Hollandaise ;* Franck Bail, *Intérieur normand* et *Intérieur auvergnat ;* Henry d'Estienne, *Noce en Bretagne* et le *Premier bateau ;* Rotlg, *Cerf couchant au bois* et *Sangliers allant boire ;* Louis Cabanes, les *Trainards de la caravane ;* Cauchois, *Maison à louer ;* François Lard, *Mimi Pinson ;* Thomas Seymour, *Portrait de M. Henry Tignaud, chargé d'affaires de l'ambassade des Etats-Unis à Paris ;* Richard Miller, les *Vieilles demoiselles* et la *Crinoline ;* Abel Bertram, le *Chantier* et *Cour de ferme ;* Maurice Chabas, *Devant les études* et *Rêverie sur le passé ;* André Humbert, l'*Inévitable*.

Troisièmes médailles. — MM. Cancaret, Raoul du Gardier, Dilly, Edouard Doigneau, Leroux, Chaplain, Leclercq, Hanicotte, Gontier, Biloul, Hubbell, Mathieu, Paul Pascal, Eugène Pascau, André Marchand, Louis Tauzin, Monchablon, Muller, Binet, Ferro, Pinto Alberto, Mme Jeanne Bourillon-Tournay, Toudouze Vighi ; Mlle de Hem, Mac Monnies, Walhain.

Mentions honorables. — MM. Jones (Reginald), Vasari (Emilio), Richards (Lee Greene), Gorter (Arnold Marc), Mme Arc-Valletre (Louise), Charpentier (Albert), Roberty (André-F.), Willemann (Rodolphe-B.) Gélibert (Gaston), Lefort-Magniez (Edouard-A.), Ponchin (Antoine), Mlle Cléry (Meg), Mlle Rondenay (Marcelle),

Lebel-Riche (Alméry), Le Roy (Jules), Mlle Cameron (M.), Mme Matrod-Desmurs (Berthe), Mlle Koc (Laurence), Furt (Pierre-Léonce), Caron (Henry P.-E.), Leroy (André), Mme Peytel (Adrienne), Brillaud (François), Mme Chaumet-Sousselier (L.-J.), Thiéry (Eugène-Ed.), Timmermans (Louis), Gérard (Henri), Jamar (Armand), Mlle Saint (Louise), Robertson (Tom), Brun (Gaston), Bertolette (Bernard), Styka (Thaddée), Barbier (Antoine), Mlle Odin (Blanche), de Boislecomte (Edmond), Nitsch (Charles), Mac-Cameron (Robert), Hughes-Stanton (Herbert), Gignoux (Robert), Mlle Bethlemont (Suzanne).

Le prix Rosa-Bonheur est accordé à M. Hareux, qui a exposé le *Retour du troupeau* et *Sous le figuier*.

SCULPTURE

Présidence de M. Boisseau.

Premières médailles : MM. Jacques Villeneuve, *Marsyas*, statue marbre, et un groupe en pierre, le *Saut*; Max Blondat, *Amour*, statue marbre sur colonne onyx et un groupe plâtre (fontaine), *Enfants et grenouille*; Laporte-Blairsy, l'*Epave*, groupe en plâtre; Hercule, *Coquetterie*, statue marbre, et une vitrine contenant six statuettes en plâtre; Emmanuel Fontaine, *Premier frisson*, groupe marbre.

Deuxièmes médailles : MM. Louis Bertrand, le *Génie du siècle*, statue plâtre, et le *Torrent*, statue bronze; Malric, *Narcisse*, figure marbre, et *Pastorale*, groupe pierre; Charles Paillet, *Deux amis (cynocéphale et chien)*, groupe marbre: Jules Dechin, *Philippe-Laurent Roland, statuaire*; Rosales, *Saint-Bernard prêchant la croisade*, statue en pierre, et *Ugolin en enfer*, groupe en marbre; Marx, *Refuges*, groupe plâtre, et *Haleurs*, bas-relief bronze.

Troisièmes médailles. — Tollenaar-Ermeling (J.), Mme Marc (Fanny), Descatoire (Alexandre), Foretay (Alfred), Bertrand-Boutée (René), Breton (Charles-Eugène), Pernot (Henri), Gaudissart (Emile), Camel (Théophile-P.).

Mentions honorables. — Virieux (François), Lafauche (Léon), Sanchez (Albert), Mlle Rozet (Fanny), Domenech y Vicente (Louis), Guérin (Lucien-G.), Maillard (Charles), Mauguet (A.), Nicot (Louis-H.), Raybaud (Henri-Ch.), Berthier (Paul), Rauner (Louis), Vacossin (G.), Mlle Bricard (Gertrude), Delandre (Robert), Baxler (F.), Mlle Laurent (Blanche), Legendre (Maurice-L.), Baucour (René), Poncet (Paul), Reduzzi (César), Vik (Ingebriga).

GRAVURE EN MÉDAILLES ET SUR PIERRES FINES

Médaille de première classe. — Dupré (Georges).

Médailles de troisième classe. — Baudichon (René), Prud'homme (Georges-Henri).

Mentions honorables. — Exbrayat (Etienne-Victor), Lenoir (Pierre-Charles), Mlle Roch (Clotilde).

ARCHITECTURE

Présidence de M. Pascal.

Médaille de première classe. — Friesé (Paul-Emile).

Médailles de deuxième classe. — Rousselot (Raymond), Le Tourneau (Marcel), Hébrard (Jean), Chanut (Ferdinand), Sallé (Eugène).

Médailles de troisième classe. — Thiers (Adolphe); Bouchet (Paul-Louis), Guidetti (Pierre), Wallon (Charles), Bourgeois (Charles), de Rutté (Paul).

Mentions honorables. — Alaux (Jean-P.), Antoine (Jean-M.-H.), Ariés (N.), Barias (Paul), Blanvillain (Emile) (en collaboration avec M. Riault), Blondel (Jules), Cochet (Marcel), Desouches (Robert), Feret (André-L.), Fougerousse (Jean-L.), Girod (Louis-P.), Granet (André), Harant (Pierre), Haubold (Bernard), Hausamann (Albert), Hochereau (Emile) (en collaboration avec M. Nelson (Paul), Jouven (Alphonse), Krier (Etienne), Landeau (Louis), Lévi (Julian), Magne (René), Mancini (Giuseppe), Mizard (Maurice), Ramananjo (David), Renou (Eugène), Rondeau (Georges), Rousselin (Léopold), Sappin des Raynaud (Elie), Spanner (Ernest), Trufaut (Fernand), Varon (David), Wybo (Georges).

GRAVURE ET LITHOGRAPHIE

Présidence de M. Huyot.

Médailles de première classe. — Ruet (Louis-Valère), Mlle Vernant (Marguerite), Dautrey (Lucien).

Médailles de deuxième classe. — Montet (Désiré-C.), Dupont (Carle), Jarraud (Léonard), Truphême (Théodore).

Médailles de troisième classe. — Leseigneur (Henri), Léon (Edouard), Toupey (Alexandre-Félix).

Mentions honorables. — Vally (Félix), Greuze (Louis), Tillac (Jean), Germain (René), Charlet (Henri), Mlle Schwartz (Esther), Leyat (Paul), Mlle Puyplat (Marie-Jouenne-Léon), Mazuet (Georges), Renefer (Raymond), Mme Grandhomme (Julie), du Gardier (Raoul), Tourrette (Eugène), Charvot (Eugène), Mme Gérard-Bellan (Louise), Mme Mamet-Patin (Maria), Redon (Georges), Mlle L'Hermitte (Amélie), Laroche (Pierre).

ARTS DÉCORATIFS

Le vote des récompenses de la sous-section des Arts décoratifs a eu lieu sous la présidence de M. Raphaël Collin. Ont obtenu ;

Médaille de première classe : M. Lucien Gaillard.

Médailles de deuxième classe : MM. William Lée, Jules Habert-Dys.

Médailles de troisième classe : MM. Alexis André,

Shinskitchi Jidd, Eugène Feuillatre, Louis D'Hière, Henri Rapin.

Mentions honorables : MM. Auguste Arnoux, André Methey, M[lles] Lucy Marchandise, Berthe-Virginie-Laure Layckx, M. Paul-Edmond Riquet, M[lle] Nélia Casella, M. Léon Dupré, M[lle] Marguerite Lecreux, MM. Charles-Pierre Quevelle, Claudius Denis, Edmond-Charles-Frédéric Trilatus, Maurice-Emile-Jean Bouzin, M[lle] Marguerite Bussière, M. Eugène Bourgoin.

SOCIÉTE NATIONALE DES BEAUX-ARTS

Dans son assemblée générale, la Société nationale des Beaux-Arts a nommé membres sociétaires :

Peinture : M[lle] Olga de Bozmanska, MM. Hippolyte Berteau, Henri Caro-Delvaille, Léon Willette.

Sculpture : MM. Charles Despiau, Jules Lagaë, Jean Ringel d'Illzach.

Gravure : M. Chahine.

Architecture : M. André Collin.

Arts décoratifs : MM. François Bocquet, Lucien Bonvallet, Charles Rivaud.

Elle a admis au titre d'associé :

Peinture : M[lle] Hélène Von Beekerath, MM. Bracquemond, Bunny, Carré, Gumery, Le Mains, Myrton-Michalski, Paulsen, Rame, Smeers, Souillet, Tuxen, Vals, Woog.

Sculpture : M[lle] Madeleine Jouvray, Jane Pouplet; MM. Bugatti, Faller, Froment-Meurice, Gallet, Kautsh, Milles, Oppler, Pinchon, Roques.

Gravure : MM. Beltran, Germain, Gusman, Roustan, Spence, Valère Bernard, Viala.

Architecture : MM. Dufrène, Planché,

Arts décoratifs : MM. Boutet de Monvel, Hérold, Hoffmann.

EXPOSITIONS

PARIS

GRAND PALAIS, Société des Artistes français. Salon de 1904, du 1[er] mai au 30 juin.

SOCIÉTÉ NATIONALE DES BEAUX-ARTS. Du 16 avril au 30 juin.

MUSÉE GALLIERA. Exposition de dentelles, broderies et guipure.

PAVILLON DE MARSAN ET BIBLIOTHEQUE

NATIONALE. Exposition des Primitifs français, du 1er avril au 15 juillet 1904.

CERCLE DE LA LIBRAIRIE, du 12 au 25 juin, exposition de l'Art à l'Ecole. Envois du 1er au 5 juin.

PROVINCE

NANTES. — Exposition internationale de mai à septembre 1904.

ARRAS. — Exposition du Nord de la France, salon septentrional, exposition des Beaux-Arts, du 15 mai au 4 octobre 1904.

BEAUVAIS. — 6e exposition de la Société des Amis des Arts de l'Oise, du 1er au 31 juillet 1904. Les notices seront reçues par le secrétaire de la Société jusqu'au 25 juin. Les envois devront être déposés chez Pottier, 14, rue Gaillon, du 5 au 20 juin.

DIEPPE. — Société des Amis des Arts, place du Casino, exposition du 16 juillet au 26 septembre 1904. Envois des notices, avant le 20 juin, à M. G. Cahen ; dépôt des ouvrages, du 20 juin au 1er juillet, chez Pottier, rue Gaillon.

DIJON. — Société des Amis des Arts de la Côte-d'Or, 12e exposition, du 1er juin au 15 juillet.

GRENOBLE. — Exposition des Beaux-Arts, en juin et juillet; dépôt des ouvrages du 4 au 15 juin, chez Pottier, 9, rue Gaillon.

GRENOBLE. — XIXe exposition périodique de la Société des Amis des Arts, du 15 juillet au 31 août ; dépôt des ouvrages du 4 au 15 juin, chez Pottier 9, rue Gaillon.

PÉRIGUEUX. — Société des Beaux-Arts de la Dordogne, 8e exposition des Beaux-Arts, du 22 mai au 24 juillet. M. Bertolletti, secrétaire général.

BAYONNE-BIARRITZ. — Exposition de la Société des Amis des Arts, du 25 août au 25 septembre. S'adresser pour tous renseignements, à M. F. Patto, 30, avenue Malakoff, à Paris.

TOULON. — 3e exposition de la Société des Amis des Arts, du 24 novembre 1904 au 15 janvier 1905. S'adresser à M. Boyer, président, 9, rue Dumont-d'Urville, à Toulon.

SEVRES. — Manufacture nationale, concours d'admission à l'Ecole de Céramique, le lundi 25 juillet 1904.

VERSAILLES. — Société des Amis des Arts de Seine-et-Oise, Hôtel de Ville, 51e exposition des Beaux-Arts, du 15 mai au 31 juillet.

ÉTRANGER

BADEN-BADEN. — Exposition municipale des Beaux-Arts, au Kurhaus, du 15 avril à fin novembre. S'adresser à M. Schall, directeur.

DUSSELDORF. — Exposition internationale des

Beaux-Arts et exposition générale d'horticulture, du 1er mai au 23 octobre 1904.

LAUSANNE. — VIIIe exposition nationale des Beaux-Arts, Palais de Rumine, du 20 août au 20 octobre. Pour tous renseignements, s'adresser à M. G. Jeanneret, président.

MUNICH. — Exposition annnuelle des Beaux-Arts de 1904, au Palais de Cristal, du 1er juin à fin octobre.

SAINT-LOUIS. — Exposition universelle, Beaux-Arts, du 1er mai au 1er décembre 1904.

BIBLIOGRAPHIE

Nous signalons à l'attention de toutes les personnes qui s'occupent de la curiosité dans toutes ses branches, la modification apportée par M. E. Renart, dans le mode de publication du *Répertoire général des Collectionneurs de la France et de l'Étranger.*

Beaucoup de souscripteurs ont demandé à l'auteur de publier, désormais, périodiquement, ses listes si précieuses d'amateurs, au lieu de les faire paraître en volume à plusieurs annnées d'intervalles, ces délais étant trop souvent une cause d'inexactitude.

Se rangeant à cet avis, M. E. Renart fournit, chaque année, quatre fascicules trimestriels. Ils comprennent les noms et adresses de plus de 4.000 amateurs de toutes les nationalités et de tous les genres de collections.

Rédigé le plus souvent sur les renseignements fournis par les collectionneurs eux-mêmes, cet ouvrage, dans lequel les insertions sont gratuites, est des plus utiles aux personnes qui veulent vendre ou échanger des objets de curiosité ou d'art leur appartenant.

Pour les amateurs il peut servir, en voyage, de passeport pour la visite des collections privées ; enfin, en mettant en relief les raretés des musées particuliers, le *Répertoire* a une influence indiscutable sur les enchères des objets qu'il a signalés à l'attention des curieux, quand il y a vente publique.

S'agit-il d'exposition à préparer, il peut servir de guide par les renseignements qu'il procure.

De plus, les diverses éditions que M. E. Renart a déjà données de son travail depuis 1893 se trouvant aux mains des officiers ministériels et des experts qui ont des catalogues de ventes à distribuer, les collectionneurs, désireux d'être informés du mouvement de la curiosité en livres, estampes, autographes, objets d'art, etc., ont un réel intérêt à figurer avec détails dans ces listes, qui sont consultées pour l'envoi des catalogues.

Des adresses de marchands, des demandes et des offres d'objets de tous genres augmentent encore l'intérêt de cette publication. Or, comme elle devient périodique, les

renseignements qu'on voudra bien adresser à l'éditeur, 30, rue Jacob, pourront être insérés au fur et à mesure qu'ils seront communiqués.

On demande pour la Broderie un très bon dessinateur femme ayant fait ses études.

Écrire au bureau de la Revue aux initiales H. F.

Dessinateur ayant été attaché à grande maison d'étoffes comme dessinateur en broderies demande place similaire ou dans la bijouterie-joaillerie.

Ecrire bureau de la Revue aux initiales P. A. H.

Décorateur connaissant l'ornement, la fleur, le pochoir, demande emploi.

Ecrire au bureau de la Revue aux initiales A. P.

Dessinateur pour la décoration intérieure et ameublement, aquarelliste et au courant de la fabrication, demande emploi fixe. Bonnes références. Ecrire au bureau de la Revue aux initiales L. M.

Luxeuil-les-Bains *Eaux thermales* chlorurées-sodiques et ferro-manganésiennes, souveraines contre Stérilité, Maladies des femmes, Entérites, Neurasthénie, Anémie, Rhumatisme. — Saison du 15 mai au 1er octobre.

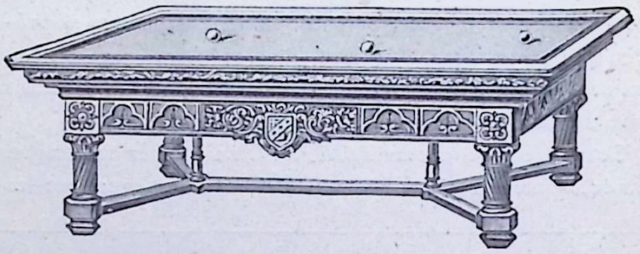
Mon BATAILLE

Téléphone 120-45

BILLARDS DE PRÉCISION

de tous Styles, simples, riches, artistiques

Et **TABLES-BILLARDS**
à Transformation rapide et pratique
(remplaçant désormais avec avantage
les tables ordinaires de salle à manger).



Précision absolue; travail irréprochable

3, Boulevard Bonne-Nouvelle, PARIS

Catalogues envoyés franco sur demande

Chemins de fer de Paris à Lyon et à la Méditerranée

TRAIN DE LUXE
entre
LONDRES, PARIS
et la Côte d'Azur

A partir du 1er mai, les trains de luxe « Calais-Méditerranée » cesseront d'être quotidiens, mais continueront d'être mis en marche dans les conditions suivantes :

1° Du 1er au 15 mai, 4 fois par semaine, savoir :

Les lundis, mercredis, vendredis et dimanches au départ de Londres (9 h. du matin) et de Paris (6 h. du soir).

Les dimanches, mardis, mercredis, et vendredis au départ de Vintimille (2 h. 50 soir) et de Menton (3 h. 15 du soir).

2° Du 16 au 21 mai, 3 fois par semaine, savoir :

Les lundis, mercredis et vendredis au départ de Londres et de Paris;

Les mercredis, vendredis et dimanches au départ de Vintimille et de Menton.

3° Du 22 au 31 mai, 2 fois par semaine, savoir :

Les mercredis et vendredis, au départ de Londres et de Paris;

Les mercredis et vendredis, au départ de Vintimille et de Menton.



EMILE LEVY, Éditeur-gérant

2606. — G. de Malherbe, imprimeur, 12, passage des Favorites Paris (XVe). — Encre Gauger

JUILLET

SUPPLÉMENT

QUATORZIÈME CONCOURS DE LA SOCIÉTÉ D'ENCOURAGEMENT A L'ART ET A L'INDUSTRIE

Le quatorzième concours organisé par la Société d'Encouragement à l'Art et à l'Industrie, entre les élèves (hommes et femmes) des écoles de Dessin, des Beaux-Arts (sauf celle de Paris) d'Art décoratif et d'Art industriel de France et d'Algérie a été jugé le 17 juin dernier. Il s'agissait de présenter un projet d'écritoire à l'usage du chef d'une grande administration.

Cet objet, que le programme exigeait pratique et stable tout en restant somptueux, devait se composer : de deux récipients pour l'encre ordinaire et pour l'encre communicative ; d'un troisième récipient pour les plombs essuie-plumes ; d'un quatrième pour la poudre à sécher ; enfin, d'un cinquième pour les porte-plumes, crayons etc. La dimension maximum de l'écritoire était fixée à 0^m40.

Les dessinateurs devaient présenter un rendu, grandeur nature, avec plan et coupe ; les modeleurs, une maquette également grandeur nature.

Les choix des matériaux employés était laissé aux choix des concurrents qui étaient tenus d'en indiquer la nature dans le rendu.

A l'occasion du concours de l'année dernière, M. Louis Bonnier, dans un rapport qui est une merveille de clarté et de bon sens, critiquait le programme imposé aux concurrents. Il en trouvait le texte insuffisant. Aussi engageait-il ses collègues de la Société d'Encouragement à ne présenter à l'avenir que des programmes « accompagnés d'un commentaire très simple, mais suffisamment explicite faisant connaître aux élèves l'utilisation de l'objet, ses qualités essentielles, les points à étudier spécialement. »

Il me semble que les rédacteurs du programme de cette année ont oublié ce vœu. Il aurait fallu dire aux concurrents que le chef d'une grande administration est tenu de ne s'entourer que d'objets pratiques susceptibles d'économiser ses mouvements ; il aurait aussi fallu leur rappeler que les récipients d'encre devaient être le moins élevés possible, afin de n'exiger de la main et du bras de celui qui écrit qu'un minimum de déplacement, l'écritoire idéale restant le vieil encrier de corne ou de plomb qui se voit dans les portraits d'Erasme aussi bien que dans ceux de Voltaire.

Cette lacune dans le programme a été cause que nombre de concurrents ont conçu de véritables petits monuments où les récipients à encre faisaient l'office de vases sur une balustrade. Certains ont aggravé le tout de figures qui seraient plus à leur place sur une place publique ou dans un square que sur le bureau d'un administrateur.

Pourquoi, aussi, avoir prévu un récipient pour l'encre communicative, matière épaisse et malpropre, seulement nécessaire aux expéditionnaires chargés de transcrire avec la lenteur nécessaire et le soin voulu, un document dont les exemplaires doivent être multipliés ?

Quoi qu'il en soit, ce concours m'a semblé moins intéressant que ceux des années précédentes. Il est décidément plus facile de concevoir un objet de luxe, miroir, écran, éventail, qu'un objet d'utilisation courante. On peut, dans un miroir, un écran, un éventail, varier à l'infini la forme et le décor, tandis qu'il n'y a pas trente-six manières de concevoir le chambranle d'une porte, la disposition d'une table, d'une chaise. Mais je n'insiste pas, sachant qu'il faut tenir compte de la jeunesse des concurrents et encourager seulement la juvénile ingénio-

sité dont certains d'entre eux ont fait preuve. Le jury composé de praticiens compétents a au reste fort bien su distinguer le bon du médiocre et attribuer justement les récompenses.

C'est un modeleur, M. Ed. Dekeirel, élève de l'école des Arts décoratifs de Paris, qui a obtenu le premier prix. Son écritoire est sobrement décorée, mais avec goût, et répond bien aux exigences du programme.

Les autres prix ont été ainsi distribués :

2e Prix : M. Paul Hocquart, modeleur, élève de l'Ecole Bernard-Palissy, de Paris.

3e Prix : Non attribué.

4e Prix : M. Lucien Seevagen, dessinateur, élève de l'École Germain-Pilon, de Paris

5e Prix : M. Trochu, modeleur, élève de l'Ecole des Beaux-Arts, de Rennes.

6e Prix : M. Gaston Dardaillon, dessinateur, élève de l'Ecole Germain-Pilon, de Paris.

7e Prix : M. Ruetsch, modeleur, élève de l'Ecole de Dessin et d'Art industriel, de Mâcon.

8e Prix : M. Jean Galle, modeleur, élève de l'Ecole des Beaux-Arts, de Rennes.

9e Prix : M. Gaston Vignal, dessinateur, élève de l'Ecole Germain-Pilon, de Paris.

10e Prix : Mademoiselle Lia Rives, dessinateur, élève de l'Ecole Nationale des Arts décoratifs, de Paris.

1re Mention : M. Louis Rochet, dessinateur, élève de l'Ecole Germain-Pilon, de Paris.

2e Mention : M. Robert Cuvillier, dessinateur, élève de l'Ecole Bernard-Palissy, de Paris.

3e Mention : M. Henri Besse, dessinateur, élève de l'Ecole Nationale des Arts décoratifs, de Paris.

4e Mention : M. Maurice Lederlé, dessinateur, élève de l'Ecole des Beaux-Arts, de Rennes.

A côté de ces projets primés j'ai plaisir à rappeler ceux de M. Marcel Martin, de Nice; de MM. Deschamps (École Germain-Pilon), C. Mane (Ecole Bernard-Palissy) et surtout celui de Mademoiselle Mad. Saintaraille de Valence qui présentait une écritoire motivée par le geranium stylisé, où la monture en argent patiné supportait des récipients en porcelaine décorés d'un émail bleu de Sèvres. D'autre part, se voyaient quelques projets impossibles ou susceptibles d'une rapide détérioration. Par exemple, un élève de l'Ecole de Tours envoyait un encrier « ivoire et émaux » !

Comme on le voit, par la répartition des récompenses, les modeleurs l'emportent sur les dessinateurs. C'est qu'ils ont sur ceux-ci l'avantage de présenter des volumes. Leur œil peut calculer les dimensions, juger les saillies, les courbes. Tandis que les dessinateurs n'ont à leur disposition que le secours dangereux des couleurs qui entraînent nombre de concurrents — les élèves de l'Ecole Bernard-Palissy notamment — à tenter des polychromies détestables.

J'avais, les années précédentes, vivement souhaité que les projets des concurrents fussent, après le passage

du jury, classés par école, afin que l'on pût se rendre compte du mérite théorique de l'enseignement qui y était donné. Mon souhait a été, cette fois exaucé. Je n'abuserai pas de mon triomphe en citant des noms. Mais il ressort d'un examen consciencieux que nombre de projets impratiques, ou prétentieux, ou de mauvais goût, ont pris naissance dans un lieu déterminé. Si les quelques personnes qui se mêlent de surveiller les Ecoles d'Art appliqué se sont livrées au même petit examen, ces tares, dont les écoles de Paris ne sont pas exemptes, ont dû également les frapper.

Espérons que ces comparaisons contribueront à modifier ce qu'ont de détestable certains enseignements.

Charles Saunier.

M. Georges Hœntschel, un des grands industriels de Paris et aussi un amateur et un collectionneur bien connu, qui fut l'ami intime du sculpteur Carriès, ayant, avec un soin pieux et en y consacrant une somme considérable, réuni, depuis la mort de l'artiste, survenue en 1895, la majeure partie des œuvres de ce dernier, vient d'en faire don à la Ville de Paris, pour le Petit-Palais. Ce don important comprend, entre autres choses : le buste de l'artiste, modelé en cire, par lui-même; le *Martyre de saint Fidèle*, sa dernière œuvre; des bustes nombreux, tels que ceux de Gambetta, Jules Breton, Baudin, Frantz Hais, Loyse Labé, la poétesse lyonnaise, Vacquerie, etc., des masques souriants ou tragiques, des Hollandaises embéguinées, des poteriés en grès flammés et d'autres objets encore. Enfin, la maquette de la porte Monumentale, à laquelle Carriès consacra ses dernières années. Le rapport relatif à cette donation sera très prochainement présenté au Conseil municipal de Paris, par M. Quentin-Bauchard, et très probablement, ce don important sera accepté. M. Hœntschel, qui lèguera plus tard à la Ville celles des œuvres de Carriès qu'il conserve pour sa collection particulière, n'a mis qu'une condition à sa libéralité, c'est que la Ville de Paris donnera le nom de Carriès à la salle où ses œuvres seront installées.

Un comité de poètes, d'écrivains, d'artistes et de mondains a pris, il y a quelques mois, l'initiative d'un monument à Alfred de Musset, œuvre du sculpteur P. Granet, pour la ville de Neuilly. Ce monument doit être élevé au

rond-point Maillot. La statue, aujourd'hui terminée, attend dans l'atelier du sculpteur que le socle soit placé. Pour trouver l'argent nécessaire à l'érection de ce socle, un comité s'est constitué, qui donnera, le 5 juillet, dans le parc du Cercle Saint-James, 54 et 56, rue de Longchamp, à Neuilly, gracieusement mis à la disposition des organisateurs, une grande fête en l'honneur d'Alfred de Musset. La réunion amicale des Artistes de Neuilly, dont le président est M. G. Huet, ancien maire de Neuilly, a décidé de collaborer à cette fête. Les dons et souscriptions sont reçus chez M. Dufresne, secrétaire de la mairie de Neuilly, trésorier.

MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS

A l'Exposition des Primitifs français, succédera, au Pavillon de Marsan, une exposition d'un tout autre genre : celle des cent seize moutardiers en ancienne porcelaine tendre de différentes fabriques françaises du XVIIIe siècle, réunie par feu M. Hébert, acquise il y a quelques mois par M. Fitz-Henry, l'amateur anglais bien connu, et offerte par lui à l'Union centrale des Arts décoratifs.

EXPOSITIONS

PARIS

GRAND PALAIS. Salon d'automne, du 15 octobre au 15 novembre. Envoi des ouvrages, peintures et dessins, les 26 et 27 septembre. — Sculptures les 28 et 29. — Architecture, gravures, objets d'art, le 30 septembre.

PAVILLON DE MARSAN ET BIBLIOTHEQUE NATIONALE. Exposition des Primitifs français, du 1er avril au 15 juillet 1904.

PROVINCE

NANTES. — Exposition internationale de mai à septembre 1904.

ARRAS. — Exposition du Nord de la France, salon septentrional, exposition des Beaux-Arts, du 15 mai au 4 octobre 1904.

BEAUVAIS. — 6e exposition de la Société des Amis des Arts de l'Oise, du 1er au 31 juillet.

DIEPPE. — Société des Amis des Arts, place du Casino, exposition du 16 juillet au 26 septembre 1904.

DIJON. — Société des Amis des Arts de la Côte-d'Or, 12e exposition, du 1er juin au 15 juillet.

GRENOBLE. — Exposition des Beaux-Arts, en juin et juillet;

GRENOBLE. — XIXe exposition périodique de la Société des Amis des Arts, du 15 juillet au 31 août;

PÉRIGUEUX. — Société des Beaux-Arts de la Dor-

dogne, 8e exposition des Beaux-Arts, du 22 mai au 24 juillet. M. Bertolletti, secrétaire général.

BAYONNE-BIARRITZ. — Exposition de la Société des Amis des Arts, du 25 août au 25 septembre. S'adresser pour tous renseignements, à M. F. Patto, 30, avenue Malakoff, à Paris.

TOULON. — 3e exposition de la Société des Amis des Arts, du 24 novembre 1904 au 15 janvier 1905. S'adresser à M. Boyer, président, 9, rue Dumont-d'Urville, à Toulon.

SEVRES. — Manufacture nationale, concours d'admission à l'Ecole de Céramique, le lundi 25 juillet 1904.

VERSAILLES. — Société des Amis des Arts de Seine-et-Oise, Hôtel de Ville, 51e exposition des Beaux-Arts, du 15 mai au 31 juillet.

ÉTRANGER

BADEN-BADEN. — Exposition municipale des Beaux-Arts, au Kurhaus, du 15 avril à fin novembre. S'adresser à M. Schall, directeur.

DUSSELDORF. — Exposition internationale des Beaux-Arts et exposition générale d'horticulture, du 1er mai au 23 octobre 1904.

LAUSANNE. — VIIe exposition nationale des Beaux-Arts, Palais de Rumine, du 20 août au 20 octobre. Pour tous renseignements, s'adresser à M. G. Jeanneret, président.

MUNICH. — Exposition annuelle des Beaux-Arts de 1904, au Palais de Cristal, du 1er juin à fin octobre.

SAINT-LOUIS. — Exposition universelle, Beaux-Arts, du 1er mai au 1er décembre 1904.

SPA. — Exposition annuelle des Beaux-Arts, du 10 juillet au 30 septembre.

BIBLIOGRAPHIE

Pierre Marcel. *Les Industries artistiques*. Paris, Schleicher frères, in-8°, 280 p.p. ill.

L'enquête sur nos industries d'art dont M. Pierre Marcel nous offre les résultats en ce livre est des plus intéressantes. Le sujet d'abord est de nature à tenir une des premières places dans les préoccupations de ceux qui s'intéressent à l'activité artistique contemporaine ; on trouvera de plus, au cours de l'ouvrage, nombre

d'indications relevées tant au point de vue de l'histoire qu'au point de vue de l'état actuel de ces industries, qui témoignent chez l'auteur d'un esprit curieux et perspicace. Certaines des considérations générales qu'il y expose demanderaient peut-être à être mûries un peu davantage ; mais on y trouve un accent personnel qui est loin d'être à dédaigner et qui différencie le livre d'une compilation banale. Il est à regretter seulement que l'illustration soit assez loin d'être suffisante pour appuyer comme il conviendrait une étude de ce genre, aussi bien pour la qualité que pour le choix même des reproductions.

Les Villes d'art célèbres. — Rome. L'antiquité, par ÉMILE BERTAUX. — Paris, Laurens.

Nulle, certes, ne parait par sa gloire traditionnelle, mériter mieux que celle-ci l'épithète de *ville d'art*. Trois volumes aussi, dont le premier seul vient de paraître, doivent être consacrés, dans la collection publiée par la maison Laurens, à nous en décrire les richesses. C'est M. Émile Bertaux, le très distingué maitre de conférences de la faculté des Lettres de Lyon, familiarisé par de longs séjours avec les divers aspects de la Ville Éternelle, qui s'est chargé d'en présenter le tableau au public français ; ce tableau est conçu du reste, très intelligemment, sous la forme historique. Il ne s'agit pas d'une banale description, mais d'une évocation précise, grâce aux vestiges conservés dans les musées, mis au jour par les fouilles, de la progression et du développement de l'art romain, depuis ses origines jusqu'à sa décadence aux premiers siècles de l'ère chrétienne.

Sans faire lui-même œuvre ici d'archéologue, M. Bertaux a très brillamment su présenter le tableau des découvertes de ses confrères et les venger un peu, en montrant leur culte de l'histoire et leur respect du passé, des reproches que leur adressent un peu trop facilement aujourd'hui les amateurs de pittoresque, ennemis des fouilles et des restaurations.

Les grands Artistes. — David par CHARLES SAUNIER. *Poussin* par PAUL DESJARDINS. Paris, Laurens.

La seconde et très utile collection, éditée si activement par la maison Laurens, vient de s'enrichir de deux excellentes monographies d'artistes français qui compteront parmi les plus précieuses et les plus originales de la série. L'une, celle du peintre Louis David, due à notre collaborateur M. Charles Saunier, est une étude très modérée et précise où l'auteur cherche à expliquer David, sans le justifier à tout propos et hors de propos, et sans tomber dans ce travers fréquent chez les auteurs de monographies qui paraissent trop souvent se croire chargés d'exalter et de venger un méconnu. L'information y est très sûre et la présentation claire et élégante.

L'autre, quoique ne prétendant être qu'une esquisse d'un grand caractère, est une des études les plus profondes qui aient été écrites depuis longtemps sur un de nos artistes classiques, et cela n'étonnera nul de ceux qui connaissent la qualité d'esprit et le talent de M. Paul Desjardins. Mais cette étude n'est pas seulement un essai : par la précision des informations, la perspicacité des jugements, la critique des sources, le recours permanent aux textes originaux, surtout ceux des lettres de Poussin, inexactement publiées par Quatremère de Quincy, c'est une étude historique de premier ordre sur la vie et le caractère d'un artiste que l'on croit très connu et qui, en réalité, n'a pas été gâté par les historiens. Son œuvre et sa manière sont très suffisamment caractérisés, mais il resterait encore. M. Desjardins reconnait lui-même les lacunes forcées de ce petit livre, à analyser de façon plus complète l'œuvre même de Poussin et à en établir le catalogue définitif.

PAUL VITRY.

Bon Dessinateur est demandé par MM. Serrurier et Cie, 37, boulevard Haussmann, Paris.

Un de nos souscripteurs aux " Documents décoratifs " de Mucha serait disposé à céder son exemplaire qui est en parfait état pour fr. 120. Adresser offres aux Bureaux de la Revue aux initiales D. M. E.

Dessinateur demande place dans l'orfèvrerie, ou décoration (pochoir). S'adresser au bureau de la Revue aux initiales F. M.

EMILE LEVY, Éditeur-gérant

2734. — G. de Malherbe, imprimeur, 12, passage des Favorites Paris (XVe). — Encre Gauger

AOUT

SUPPLÉMENT

ÉCOLE DES ARTS DÉCORATIFS

Distribution des Récompenses

La distribution des prix aux élèves de l'École des Arts décoratifs a eu lieu, dimanche matin, 24 juillet, à la Sorbonne, sous la présidence de M. Henry Marcel, directeur des Beaux-Arts, assisté du personnel du ministère et de la division des Beaux-Arts, des bienfaiteurs de l'École, des membres du Conseil de protection et des professeurs.

M. Marcel a prononcé un discours qui a été très goûté de l'auditoire — et dans lequel il s'est appliqué à donner d'excellents conseils aux jeunes élèves. — Après avoir constaté l'exiguité des locaux de l'École — et avoir promis son concours le plus actif pour obtenir un local plus spacieux et des agencements moins rudimentaire — il a dit :

« Vous voilà donc en possession de modèles excellents, d'organes perfectionnés pour la culture. Qu'allez-vous en faire? Vos maîtres n'entendent exercer sur vous aucune contrainte; ceux d'entre vous en qui s'affermit et se précise la vocation pour l'art pur trouveront dans l'École des Beaux-Arts, dont les examens d'entrée leur apparaîtront en fin d'études singulièrement facilités, l'enseignement plus étendu et plus approfondi que réclame la carrière qu'ils ambitionnent. Ceux plus circonspects qu'effarouchent les grandes aventures, qui se sentent plus à l'aise dans un cadre modeste, ou que le souci légitime de la vie matérielle met en quête d'une besogne assurée et d'une rémunération régulière, se dirigeront, au contraire, vers les industries d'art, où des écoles professionnelles, des bourses d'apprentissage s'offrent abondamment à eux pour compléter leur éducation. Ai-je besoin de dire que c'est dans ce sens que nous les verrons le plus volontiers s'engager?

« L'art pur compte beaucoup plus d'adeptes que de maîtres et voit cent tentatives pour une réussite. D'autre part, faut-il rappeler que les dépenses de local, de modèles pour tous, de toiles et de couleurs pour les peintres, de moulage, de marbre, de fonte pour les statuaires, grèvent leur production de frais considérables, dont l'inévitable renouvellement diminue singulièrement leurs gains, quand ils en laissent quelque chose? Les fluctuations du goût public sont une autre cause, très sérieuse, de mécomptes pour les artistes qui voient une œuvre longuement élaborée, très méritante même, délaissée, par suite d'un déplacement, je ne dirai pas de l'idéal, mais de la mode. Enfin, il est une remarque dont on ne peut se défendre et que l'expérience de mes fonctions spéciales ne m'a que trop permis de vérifier, c'est que la production artistique dépasse considérablement la demande.

« Il y a beaucoup plus de peintres, de statuaires, de graveurs que le nombre de plus en plus restreint des amateurs effectifs, de ceux qui achètent, et qui paient, ne l'exige; et cette disproportion va sans cesse croissant. L'impulsion toujours plus active donnée par les nouveaux programmes universitaires à l'éducation physique, le goût d'heure en heure plus général pour les sports, je veux dire l'automobilisme, qui absorbe presque tout le superflu d'un grand nombre de gens riches, ont réduit dans une mesure très notable la clientèle de l'art pur, de même que de la librairie de luxe. Il en faut prendre son parti, c'est une évolution inéluctable que nous ne devrons même point nous attarder à regretter, si les gains en compensent les pertes, et si, aux profits assurés par-là à une industrie des plus intéressantes et dans laquelle nous primons incontestablement à l'heure actuelle les autres nations, à l'essor donné au génie des inventions mécaniques, vient se joindre dans les générations nouvelles une augmentation d'énergie musculaire, un surcroit de vitalité et d'équilibre.

« Mais, si une des lois de conservation des espèces consiste dans l'adaptation au milieu, avec les sacrifices, le déchet individuel qu'elle implique parmi les plus faibles et les moins doués, il nous appartient d'obvier le plus possible à cette fatalité naturelle, en opérant nous-mêmes la sélection nécessaire, et en ne livrant aux redoutables étreintes de l'art pur que les plus faits et les plus résistants d'entre nous. Aux autres, les visées les plus prochaines, les tâches les plus limitées et moins aléatoires. L'industrie d'art les appelle, et elle a de quoi les employer.

« Ici, en effet, bien loin de se restreindre, le champ d'action devient de jour en jour plus vaste. C'est que les lois de la concurrence vitale imposent à l'industrie un double effort : produire meilleur marché d'une part pour les masses profondes et les besoins essentiels, faire plus beau, plus seyant, plus aimable quand elle s'adresse à des besoins plus spéciaux, plus complexes et à une clientèle plus relevée. La nécessité d'attirer, de retenir cette clientèle contraint en effet le fabricant, que menacent et talonnent ses confrères, à se créer un motif de préférences, et pour cela à raffiner son produit, à en épurer la forme, à l'agrémenter d'une parure, et voilà du même coup justifiée l'entrée en scène de l'art décoratif et ses débouchés assurés.

« Nous n'en sommes dans cet ordre d'idées, qu'à la période de tâtonnements et de débuts. Les industries d'art n'avaient songé jusqu'à présent qu'aux grosses fortunes, se condamnant ainsi à des perspectives limitées, et ce n'est que dans ces derniers temps que des fabricants avisés, délaissant les matières rares qui faisaient jusqu'alors à peu près tout le prix de leurs produits, se sont ingéniés à patiner, à diaphanéiser, à assouplir des substances vulgaires, à y sertir des pierres discréditées et ont tiré de l'habile association de ces éléments les effets les plus rares et les plus exquis. C'est dans cette voie que l'art rénovera, vivifiera l'industrie. Par l'heureux choix des galbes, la délicatesse des montures, la saveur et l'imprévu du décor, les objets les plus usuels, les engins les plus grossiers prendront, sous certaines mains, un cachet, une séduction, assurant aux employeurs bien inspirés de ces mains subtiles des profits susceptibles de multiplier de telles recherches et d'attirer vers cette classe modeste d'artistes les patrons soucieux de leurs vrais intérêts.

« L'enseignement reçu à l'Ecole, en familiarisant de bonne heure les futurs ouvriers d'art avec les aspects, les formes, les colorations des choses naturelles, en les habituant à décomposer leurs éléments, à dégager leurs lignes maîtresses, leurs principes de construction, à étudier, en vue d'une utilisation, jusqu'aux veines du bois, aux cassures du minéral ou l'échevellement des algues, leur emplira les yeux et la tête d'une foule de motifs, de thèmes décoratifs dont l'adaptation ou le mariage leur favorisera, par la suite, un répertoire inépuisable. Cette éducation générale, au cours de laquelle une analyse ingé-

nieuse leur aura ainsi fait découvrir les lois des combinaisons et des effets, leur sera le plus sûr viatique, et leur donnera sur les purs empiriques, livrés au hasard d'inspirations arbitraires, une supériorité décisive. C'est à ce résultat qu'on s'attache ici et je ne sais pas d'éloge plus probant de vos maîtres que la description que je viens de faire de leurs méthodes. »

ARCHITECTURE

L'Académie des Beaux-Arts a rendu, le samedi 23 juillet, son jugement pour le grand prix de Rome (architecture). En voici le résultat :

Grand prix de Rome : M. Hébrard (Ernest-Michel), né à Paris le 11 septembre 1875, élève, de MM. Ginain et Scellier de Gisors.

Premier second grand prix : M. Tauzin (Henri-Alexis), né à Paris le 17 avril 1879, élève de M. Pascal.

Pas de *deuxième second grand prix.*

Mention : M. Leprince-Ringuet (Pierre), né à Paris le 27 décembre 1874, élève de M. Laloux.

PEINTURE

Le lundi 25 juillet a été rendu le jugement pour la peinture. En voici le résultat :

Pas de *grand prix de Rome.*

Premier second grand prix : M. Godefroy (Achille-Eugène), né au Havre le 15 novembre 1882, élève de MM. Jules Lefebvre et Tony Robert-Fleury.

Deuxième second grand prix : M. Leroux (Georges-Paul), né à Paris le 3 avril 1877, élève de M. Léon Bonnat.

Mention : M. Troncet (Félix-Maurice-Antony), né à Buzançais le 23 mai 1879, élève de M. Jean-Paul Laurens.

SCULPTURE

Le mardi 26 juillet a été rendu le jugement pour la sculpture :

Grand prix de Rome : M. Larrivé (Jean), né à Lyon le 28 décembre 1875, élève de M. Barrias.

Premier second grand prix : M. Blaise (Aimé), né à Anzin (Nord) le 28 juillet 1877, élève de M. Barrias.

Le *deuxième second grand prix* n'est pas décerné.

Mention : M. Benneteau (Félix), né à Paris le 9 mai 1879, élève de MM. Falguière et Mercié.

L'Exposition du Salon d'Automne est maintenant prochaine. Beaucoup d'artistes s'inquiètent de savoir à quelle date ils doivent envoyer leurs œuvres.

L'exposition aura lieu au Grand-Palais des Champs-Élysées *du 15 octobre au 15 novembre prochain.*

Les envois devront être faits de 8 heures du matin à 5 heures du soir et de la façon suivante :

Peinture et dessins : Les œuvres des Artistes non Sociétaires le 26 septembre ; — les œuvres des Sociétaires, le 27.

Sculpture : Les œuvres des Artistes non Sociétaires, le 28 ; — les œuvres des Sociétaires, le 29.

Architecture, Gravure, Objets d'art : Les œuvres des Sociétaires ou non Sociétaires devront être déposées le 30.

Seront seuls admis les ouvrages n'ayant figuré dans aucun Salon de Paris.

Il ne sera accordé aucun sursis.

EXPOSITIONS

PARIS

GRAND PALAIS. Salon d'automne, du 15 octobre au 15 novembre. Envoi des ouvrages, peintures et dessins, les 26 et 27 septembre. — Sculptures les 28 et 29. — Architecture, gravures, objets d'art, le 30 septembre.

PROVINCE

NANTES. — Exposition internationale de mai à septembre 1904.

ARRAS. — Exposition du Nord de la France, salon septentrional, exposition des Beaux-Arts, du 15 mai au 4 octobre 1904.

DIEPPE. — Société des Amis des Arts, place du Casino, exposition du 16 juillet au 26 septembre 1904.

GRENOBLE. — XIX° exposition périodique de la Société des Amis des Arts, du 15 juillet au 31 août ;

BAYONNE-BIARRITZ. — Exposition de la Société des Amis des Arts, du 25 août au 25 septembre. S'adresser pour tous renseignements, à M. F. Patto, 30, avenue Malakoff, à Paris.

TOULON. — 3° exposition de la Société des Amis des Arts, du 24 novembre 1904 au 15 janvier 1905. S'adresser à M. Boyer, président, 9, rue Dumont-d'Urville, à Toulon.

SÈVRES. — Exposition des travaux d'élèves de l'Ecole de la Manufacture du 29 juillet au 9 août.

ÉTRANGER

BADEN-BADEN. — Exposition municipale des Beaux-Arts, au Kurhaus, du 15 avril à fin novembre. S'adresser à M. Schall, directeur.

DUSSELDORF. — Exposition internationale des Beaux-Arts et exposition générale d'horticulture du 1er mai au 23 octobre 1904.

LAUSANNE. — VIIe exposition nationale des Beaux-Arts, Palais de Rumine, du 20 août au 20 octobre. Pour tous renseignements, s'adresser à M. G. Jeanneret, président.

MUNICH. — Exposition annuelle des Beaux-Arts de 1904, au Palais de Cristal, du 1er juin à fin octobre.

SAINT-LOUIS. — Exposition universelle, Beaux-Arts, du 1er mai au 1er décembre 1904.

SPA. — Exposition annuelle des Beaux-Arts, du 10 juillet au 30 septembre.

Une maison d'orfèvrerie demande un sculpteur qui puisse faire des modèles de pièces d'orfèvrerie en plâtre destinées à être reproduites en argent. Envoyer dessins ou photographies d'objets exécutés au Bureau du journal au nom Iky.

Décorateur On demande peintre décorateur pour modèles céramiques. S'adresser à M. Augoyard, 24, rue des Poissonniers à Saint-Denis.

Chemins de Fer d'Orléans

Voyage d'Excursion aux Plages de Bretagne

Tarif G.V. n° 5. (Orléans)

Du 1er Mai au 31 Octobre, il est délivré des Billets de voyage d'excursion aux plages de Bretagne, à prix réduits et comportant le parcours ci-après :

Le Croisic, Guérande, Saint-Nazaire, Savenay, Questembert, Ploërmel, Vannes, Auray, Pontivy, Quiberon, Le Palais (Belle-Ile-en-Mer), **Lorient, Quimperlé, Rosporden, Concarneau, Quimper, Douarnenez, Pont-l'Abbé, Châteaulin.**

ALLER ET RETOUR

Prix des billets

1re classe. . . . . **45 fr.**

2e classe. . . . . **36 fr.**

Durée de validité : **30** *jours.*

Ces Billets comportent la faculté d'arrêt à tous les points du parcours, tant à l'aller qu'au retour. Le voyage peut être commencé à l'un quelconque des points du parcours.

Les voyageurs peuvent s'arrêter aux gares intermédiaires situées entre les points indiqués à l'itinéraire, à la condition de déposer, pendant le temps de leur séjour, leurs Billets à la gare à laquelle ils s'arrêtent.

Les voyageurs peuvent suivre, à leur gré, l'itinéraire dans le sens inverse de celui indiqué ci-dessus; ils peuvent également ne pas effectuer tous les parcours détaillés dans cet itinéraire, et se rendre directement sur les seuls points où ils désirent passer ou séjourner, en suivant, toutefois, le sens général de l'itinéraire qu'ils ont choisi et en abandonnant leurs droits aux parcours non effectués. Ils peuvent de même revenir directement à leur point de départ en suivant au retour l'itinéraire parcouru à l'aller.

La durée de validité des Billets de **Voyage d'Excursion** peut être prolongée de 10 jours, moyennant le paiement d'un supplément égal à 10 % des prix ci-dessus. Cette prolongation pourra être accordée **trois fois au plus;** le supplément à payer pour chaque prolongation de 10 jours sera de 10 % du prix primitif. La demande de prolongation devra être faite et le supplément payé avant l'expiration de la durée de validité, en tenant compte, s'il y a lieu, de la prolongation déjà payée.

Il est délivré de toute station du réseau d'Orléans pour Savenay, ou tout autre point situé sur l'itinéraire du Voyage d'excursion aux plages de Bretagne et inversement de Savenay, ou de tout autre point situé sur ledit itinéraire à toute station dudit réseau, des billets spéciaux de 1re et de 2e classe, comportant une réduction de 40 % sur le prix ordinaire des places, sous condition d'un parcours minimum de 50 kilomètres par Billet.

Ces Billets sont délivrés distinctement, le premier pour aller rejoindre l'itinéraire du Voyage d'excursion aux plages de Bretagne, le second pour quitter cet itinéraire lorsque le voyageur l'a terminé ou veut l'abandonner.

Chemins de Fer de l'Ouest

Voyages à prix réduits

La Compagnie des Chemins de fer de l'Ouest qui dessert les stations balnéaires et thermales de la Normandie et de la Bretagne, fait délivrer jusqu'au 31 Octobre par ses gares de Paris, les billets ci-après qui comportent jusqu'à 50 % de réduction sur les prix du tarif ordinaire.

1°. — Bains de Mer.

Billets valables suivant la distance 3, 4, 10 ou 33 jours, ces derniers peuvent être prolongés une ou deux fois de 30 jours, moyennant supplément et donnent le droit de s'arrêter pendant 48 heures à l'aller et au retour à une gare au choix de l'itinéraire suivi.

2°. — Voyages Circulaires.

Billets valables un mois, 10 Itinéraires différents permettant de visiter les points les plus intéressants de la Normandie, de la Bretagne et l'Ile de Jersey.

Les prix de ces billets varient entre 50 fr. et 115 fr. en 1re classe et entre 40 fr. et 100 fr. en 2e classe.

Pour plus de renseignements, consulter le livret Guide-illustré du réseau de l'Ouest vendu 0 fr. 30. Dans les bibliothèques des gares de la Compagnie.

EMILE LEVY, Éditeur-gérant

2810. — G. de Malherbe, imprimeur, 12, passage des Favorites Paris (XVe). — Encre Gauger

SEPTEMBRE

SUPPLÉMENT

Par décret rendu sur la proposition du ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, sont promus ou nommés dans l'Ordre national de Légion d'honneur à l'occasion du 14 juillet :

Officiers : MM. Gustave Geffroy, critique d'art; Alfred Bruneau, compositeur de musique;

Chevaliers : MM. Théodore Reinach, rédacteur en chef de la *Revue des Études grecques;* Georges Bénédite, conservateur adjoint du département des Antiquités égyptiennes au musée du Louvre; Georges-Gabriel Picard, artiste peintre; Goursot, dit Sem, dessinateur; Deverin, architecte des monuments historiques.

Nous adressons à nos excellents collaborateurs MM. Gustave Geffroy, Georges Bénédite, ainsi qu'à M. Picard, nos plus cordiales félicitations.

L'exposition au Salon d'automne est maintenant prochaine. Beaucoup d'artistes s'inquiètent de savoir à quelle date ils doivent envoyer leurs œuvres.

L'exposition aura lieu au Grand Palais des Champs-Elysées *du 15 octobre au 15 novembre prochain.*

Les envois devront être faits de huit heures du matin à cinq heures du soir et de la façon suivante :

Peinture et Dessins : Les œuvres des artistes non sociétaires, le 26 septembre ; les œuvres des sociétaires, le 27.

Sculpture : Les œuvres des artistes non sociétaires, le 28; les œuvres des sociétaires, le 29.

Architecture, Gravure, Objets d'art : Les œuvres des sociétaires ou non sociétaires devront être déposées le 30.

Seront seuls admis les ouvrages n'ayant figuré dans aucun Salon de Paris.

Il ne sera accordé aucun sursis.

N.-B. — Le secrétariat général de la *Société du Salon d'automne* est installé 21, boulevard de Clichy (9e arrondissement).

Le jury de l'Académie des Beaux-Arts a rendu son jugement dans le concours de gravure du prix de Rome. Les récompenses ont été ainsi attribuées :

Le grand prix de Rome à M. Emile Busières (Henri-Joseph-Arthur), né le 19 septembre 1880 à Denain (Nord), élève de MM. Jules Jacquet, Bracquemond et Dubouchet.

Le premier second grand prix à M. Serres (Raoul-Jean-Gustave), né le 18 octobre 1881, à Cazères (Haute-Garonne), élève de MM. Jules Jacquet, Bonnat et Dubouchet;

Le deuxième second grand prix à M. Cheffer (Henri-Lucien), né le 30 décembre 1880, à Paris, élève de MM. Jules Jacquet, Bonnat et Patricot.

Le musée des Arts décoratifs de Strasbourg organise une grande exposition de bijoux à travers les âges. Cette exposition sera ouverte du 20 septembre au 20 octobre.

Les possesseurs de bijoux rares sont invités à participer à cette exposition. Les objets exposés sont assurés contre tous risques, y compris le vol.

La 20e exposition annuelle des Beaux-Arts et d'Art appliqué, organisée par le Cercle Artistique de Tournai, s'ouvrira le 11 septembre prochain. Envoi des œuvres avant le 31 août. S'adresser pour tous renseignements, au secrétariat, 10, rue des Carliers, à Tournai.

L'exposition internationale, Salon des Arts et Métiers, s'ouvrira le 1er octobre, au Parc du Cinquantenaire, à Bruxelles, et comprendra une section d'art religieux. Les détenteurs d'objets d'art, tableaux, sculptures, etc., ayant un caractère religieux, sont admis à les exposer gratuitement. L'exposition durera jusqu'au 23 octobre.

SOCIÉTÉ PROTECTRICE DES ANIMAUX

Concours pour une affiche artistique

Règlement. — La Société Protectrice des Animaux ouvre, à tous les artistes des différents arts du dessin, un Concours pour une affiche artistique illustrée.

Les affiches porteront, en caractères disposés comme il plaira à l'artiste, le texte suivant :

Société Protectrice des Animaux
84, rue de Grenelle, Paris.

Les concurrents ne pourront pas employer plus de quatre couleurs pour l'impression et ne devront présenter que des œuvres inédites.

Les œuvres des concurrents devront être exécutées sur papier ou sur toile en format double-colombier (0 m. 80 sur 1 m. 20), hauteur ou largeur, et composées en quatre couleurs. Elles devront être déposées du 28 *au* 31 *octobre* 1904, au siège de la Société, 84, rue de Grenelle, Paris. Une Exposition publique des œuvres envoyées aura lieu à Paris, du 8 au 20 novembre.

Chaque projet sera sans signe apparent. En le déposant, chaque concurrent remettra une enveloppe cachetée contenant son nom et son adresse.

Le jury se réunira et statuera les 14 et 15 novembre.

Le jury pourra attribuer des prix pour une somme de cinq mille trois cents francs, savoir :

Un 1er prix de 2.000 francs, ci . . . Fr.	2.000
Un 2e prix de 1.000 francs, ci	1.000
Un 3e prix de 600 francs, ci	600
Un 4e prix de 400 francs, ci	400
Un 5e prix de 300 francs, ci	300
Dix prix de 100 francs, ci	1.000
soit 14 prix d'une valeur de . . . . Fr.	5.300

Une Exposition de Procédés Mécaniques de Gravure aura lieu cet automne, sous la direction du Conseil d'Instruction (Board of Education), au Victoria and Albert Museum, Londres.

Cette Exposition comprendra l'héliogravure, la photolithographie, et autres procédés semblables de reproduction au moyen de la photographie. Une section spéciale sera consacrée aux épreuves typographiques en couleurs, limitées à quatre tirages, mais les épreuves monochromes ne seront pas admissibles.

L'Exposition sera réservée aux ouvrages spécialement demandés, parmi lesquels seront compris les ouvrages étrangers.

Pour tous les détails, prière de s'adresser The Secretary, The Exhibition of Process Engraving, Board of Education, south Kensigton, London.

NÉCROLOGIE

Le peintre Henri Fantin-Latour qui vient de mourir subitement, le 25 août, à Buré, dans l'Orne, était né à Grenoble, le 14 janvier 1836.

Élève d'abord de son père, Théodore Fantin-La Tour, peintre distingué, Henri Fantin-Latour prit ensuite des leçons de Le Coq de Boisbaudran ; il était entré à l'école des Beaux-Arts en 1854 et avait débuté au Salon de 1861. Il fut peintre de natures mortes et de fleurs, peintre de portraits et lithographe.

Nous relevons parmi ses principaux envois aux Salons en 1867, *Portrait de M. Manet* ; en 1870, *La Lecture* et *Un Atelier aux Batignolles*, qui est maintenant au musée du Luxembourg ; en 1875, *Portraits de M. et Mme E. Edwards* ; en 1876, l'*Anniversaire*, offert récemment au musée de Grenoble ; en 1877 et 1878, des lithographies à sujets inspirés des œuvres de Wagner, en 1879, des *Portraits*.

En 1870, il avait obtenu une 3e médaille ; une de 2e classe en 1875 ; chevalier de la Légion d'honneur en 1879 et officier en 1900.

Ses obsèques ont été célébrées jeudi dernier, en l'église Saint-Germain-des-Prés, et l'inhumation a eu lieu au cimetière Montparnasse.

Le deuil était conduit par le général Janowski, son beau-frère, et MM. Bienvenu et Dubourg, ses oncles. Un grand nombre d'artistes, de critiques d'art et d'amis ont assisté aux obsèques ; M. Marcel, directeur des Beaux-Arts, a prononcé un discours dans lequel il a rappelé la carrière féconde du grand artiste qui vient de disparaître, et Eugène Carrière a salué en quelques mots, au nom des artistes, le maître disparu.

EXPOSITIONS

PARIS

GRAND PALAIS. Salon d'automne, du 15 octobre au 15 novembre.

Envoi des ouvrages :

Peintures et Dessins, les 26 et 27 septembre.

Sculptures les 28 et 29 septembre.

Architecture, Gravures, Objets d'art, le 30 septembre.

PROVINCE

ARRAS. — Exposition du Nord de la France, salon septentrional, exposition des Beaux-Arts, du 15 mai au 4 octobre 1904.

BAYONNE-BIARRITZ. — Exposition de la Société des Amis des Arts, du 25 août au 25 septembre.

BORDEAUX. — Société des artistes girondins, salon d'automne, en novembre et décembre. Dépôt des œuvres du 17 au 19 octobre; dépôt à Paris, chez Bedel, 67, avenue Victor-Hugo, avant le 8 octobre.

CHARENTON. — Septième exposition de la Société artistique, du 25 septembre au 16 octobre. Dépôt des ouvrages du 1er au 11 septembre.

DIEPPE. — Société des Amis des Arts, place du Casino, exposition du 16 juillet au 26 septembre 1904.

LILLE. — Union artistique du Nord, exposition des beaux-arts et arts décoratifs, du 1er octobre au 1er novembre. Envoi des ouvrages avant le 1er septembre, et dépôt à Paris, chez M. Pottier, 14, rue Gaillon, du 25 août au 1er septembre 1904.

LYON. — Exposition rétrospective des peintres et sculpteurs lyonnais, du 15 octobre au 30 novembre. Envoi des œuvres du 1er au 20 septembre; s'adresser au secrétaire général de l'exposition, palais municipal, quai de Bondy, à Lyon.

NANTES. — Exposition internationale de mai à septembre 1904.

ROUBAIX, rue de l'Alouette. — Société artistique de Roubaix-Tourcoing, exposition des Beaux-Arts, du 17 septembre au 31 octobre. Dépôt des ouvrages, à Paris, chez Ferret, 36, rue Vaneau, du 25 au 29 août.

TOULON. — 3e exposition de la Société des Amis des Arts, du 24 novembre 1904 au 15 janvier 1905. S'adresser à M. Boyer, président, 9, rue Dumont-d'Urville, à Toulon.

ÉTRANGER

BADEN-BADEN. — Exposition municipale des Beaux-Arts, au Kurhaus, du 15 avril à fin novembre. S'adresser à M. Schall, directeur.

BRUXELLES. — Exposition internationale, salon des Arts et Métiers, du 1er au 23 octobre, au parc du Cinquantenaire.

BRUXELLES. — Musée royal de peinture, place du

Musée, du 1er au 25 septembre. Exposition annuelle du Cercle Vrije Kunst.

DUSSELDORF. — Exposition internationale des Beaux-Arts et exposition générale d'horticulture du 1er mai au 23 octobre 1904.

LAUSANNE. — VIIe exposition nationale des Beaux-Arts, Palais de Rumine, du 20 août au 20 octobre. Pour tous renseignements, s'adresser à M. G. Jeanneret, président.

MUNICH. — Exposition annuelle des Beaux-Arts de 1904, au Palais de Cristal, du 1er juin à fin octobre.

SAINT-LOUIS. — Exposition universelle, Beaux-Arts, du 1er mai au 1er décembre 1904.

SPA. — Exposition annuelle des Beaux-Arts, du 10 juillet au 30 septembre.

TOURNAI. — Vingtième exposition annuelle des Beaux-Arts et d'art appliqué, du 11 au 30 septembre.

VENISE. — Sixième exposition internationale des Beaux-Arts, du 22 avril au 31 octobre 1905. Envoi des œuvres au Palais de l'Exposition du 10 au 25 mars.

Chemins de Fer d'Orléans

Voyage d'Excursion aux Plages de Bretagne

Tarif G.V. n° 5. (Orléans)

Du 1er Mai au 31 Octobre, il est délivré des Billets de voyage d'excursion aux plages de Bretagne, à prix réduits et comportant le parcours ci-après :

Le Croisic, Guérande, Saint-Nazaire, Savenay, Questembert, Ploërmel, Vannes, Auray, Pontivy, Quiberon, Le Palais (Belle-Ile-en-Mer), **Lorient, Quimperlé, Rosporden, Concarneau, Quimper, Douarnenez, Pont-l'Abbé, Châteaulin.**

ALLER ET RETOUR

Prix des billets

1re classe. . . . . **45 fr.**
2e classe. . . . . **36 fr.**

Durée de validité : **30** *jours.*

Ces Billets comportent la faculté d'arrêt à tous les points du parcours, tant à l'aller qu'au retour. Le voyage peut être commencé à l'un quelconque des points du parcours.

Les voyageurs peuvent s'arrêter aux gares intermédiaires situées entre les points indiqués à l'itinéraire, à la condition de déposer, pendant le temps de leur séjour, leurs Billets à la gare à laquelle ils s'arrêtent.

Les voyageurs peuvent suivre, à leur gré, l'itinéraire dans le sens inverse de celui indiqué ci-dessus; ils peuvent également ne pas effectuer tous les parcours détaillés dans cet itinéraire, et se rendre directement sur les seuls points où ils désirent passer ou séjourner, en suivant, toutefois, le sens général de l'itinéraire qu'ils ont choisi et en abandonnant leurs droits aux parcours non effectués. Ils peuvent de même revenir directement à leur point de départ en suivant au retour l'itinéraire parcouru à l'aller.

La durée de validité des Billets de **Voyage d'Excursion** peut être prolongée de 10 jours, moyennant le paiement d'un supplément égal à 10 % des prix ci-dessus. Cette prolongation pourra être accordée **trois fois au plus;** le supplément à payer pour chaque prolongation de 10 jours sera de 10 % du prix primitif. La demande de prolongation devra être faite et le supplément payé avant l'expiration de la durée de validité, en tenant compte, s'il y a lieu, de la prolongation déjà payée.

Il est délivré de toute station du réseau d'Orléans pour Savenay, ou tout autre point situé sur l'itinéraire du Voyage d'excursion aux plages de Bretagne et inversement de Savenay, ou de tout autre point situé sur ledit itinéraire à toute station dudit réseau, des billets spéciaux de 1re et de 2e classe, comportant une réduction de 40 % sur le prix ordinaire des places, sous condition d'un parcours minimum de 50 kilomètres par billet.

Ces Billets sont délivrés distinctement, le premier pour aller rejoindre l'itinéraire du Voyage d'excursion aux plages de Bretagne, le second pour quitter cet itinéraire lorsque le voyageur l'a terminé ou veut l'abandonner.

Chemins de fer de Paris-Lyon-Méditerranée

Voyages Internationaux

avec Itinéraires facultatifs

La Compagnie délivre, toute l'année, dans toutes les gares du réseau P.-L.-M., des livrets de Voyages internationaux avec itinéraires établis au gré des voyageurs sur les réseaux français de P.-L.-M., de l'Est, de l'Etat, du Nord, de l'Orléans, de l'Ouest et du Midi, et sur les chemins de fer allemands, austro-hongrois, belges, bosniaques et herzégoviniens, bulgares, danois, finlandais, italiens et siciliens, luxembourgeois, néerlandais, norvégiens, roumains, serbes, suédois, suisses et turcs.

Ces voyages, qui peuvent comprendre certains parcours par bateaux à vapeur ou par voitures, doivent, lorsqu'ils sont commencés en France, comporter obligatoirement des parcours étrangers.

Parcours minimum : 600 kilomètres.

Validité : 45 jours jusqu'à 2000 kilomètres; — 60 jours de 2001 à 3000 kilomètres; — 90 jours au-dessus de 3000 kilomètres.

Arrêts facultatifs.

Les demandes de livrets internationaux sont satisfaites à Paris et à Nice le jour même, lorsqu'elles arrivent à ces gares avant midi.

Pour toutes les autres gares, les demandes doivent être faites quatre jours à l'avance.

EMILE LEVY, Éditeur-gérant

2866. — G. de Malherbe, imprimeur, 12, passage des Favorites Paris (XVe). — Encre Gauger

SUPPLÉMENT

NOS CONCOURS POUR L'ANNÉE 1904

Nous rappelons à ceux de nos lecteurs qui désirent prendre part aux concours de la Revue que nous en avons donné les programmes détaillés dans la livraison de janvier.

Ils trouveront à la page 6 de ce Supplément le programme du Concours de Janvier prochain.

G. F. WATTS

(23 FÉVRIER 1817-7 JUILLET 1904)

On avait appris, en France, à connaître l'œuvre de Watts, et à en sentir la grandeur. Mais sa mort est survenue, dans l'année, au moment où les expositions ferment, où les vacances s'ouvrent : on n'en a pas beaucoup parlé chez nous (cf. ap. *Revue de l'Art ancien et moderne*, 10 août — Léonce Bénédite : *La Mort de G. F. Watts*; et *Revue universelle*, 15 août — G. Mourey, *Georges-Frédérick Watts*).

Watts avait traversé, très jeune, les cours de l'Académie Royale et l'atelier d'un sculpteur. Mais il se forma seul, en contemplant, dans les musées, ce qui satisfaisait son esprit, les marbres du Parthénon et les peintres de Venise. Les marbres d'Elgin lui avaient enseigné la beauté grave et monumentale du corps humain ; et de son commerce avec Tintoret, Véronèse, Titien surtout, il garda son goût pour la beauté féminine calme et épanouie, pour l'arabesque et l'ampleur décoratives des figures, pour la noble et simple tenue du portrait, et les tons de sa palette, son rouge cerise, son rouge sombre, son bleu vermeil ou verdi à profondeurs nocturnes, ses gris et certains rappels d'atmosphère rousse et dorée. Peut-être s'est-il aussi souvenu de Turner dans ce que sa couleur a de prismatique, et dans l'expression dramatique et poétique du milieu d'air humide, plus ou moins lumineux, plus ou moins nocturne où il a situé ses figures légendaires ou symboliques. Un premier voyage en Italie (1844-1847) confirma Watts dans son goût pour la fresque, pour les grandes surfaces, et pour les idées générales.

Il commençait à exposer à l'Académie Royale en 1837. Sa réputation date de ses succès dans les concours institués pour la décoration du nouveau palais du Parlement : en 1843 le carton du *Caractacus ;* en 1846 : *Alfred exhorte ses sujets à repousser le débarquement des Danois*. L'*Alfred* se trouve encore aujourd'hui à Westminster, avec un *Saint-Georges vainqueur du dragon*, commandé pour la Salle des Poètes, et que Watts peignit à fresque de 1848 à 1853. Watts avait offert, sans succès, de couvrir gratuitement la grande salle de la nouvelle gare d'Euston, à Londres, d'une suite de fresques illustrant *le Progrès de l'Univers*. D'autres travaux contemporains, *les Législateurs* du grand hall de *Lincoln's Inn*, — *le Peuple qui marchait dans les ténèbres*... (symbole de l'espérance, dont l'artiste empruntait le titre à une prophétie messianique d'Esaïe) — *le bon Samaritain* et les *Illusions de la vie*, donneraient à penser que, vers le milieu du dernier siècle, le caractère de l'art et de l'esprit de Watts, son symbolisme philosophique et moral, étaient déjà fixés. (Les *Illusions de la Vie* et une autre grande composition, qui date de 1849, *Une Histoire de Boccace*, sont récemment entrées à la *Tate gallery*).

Watts s'établissait en 1859, à demeure, à Londres, dans sa résidence de *Little Holland house* (Kensington). Sa vie, dès lors, pleine de travaux, s'écoula paisible et retirée, partagée entre sa maison de ville et sa maison de campagne de Compton, en Surrey. Il avait voyagé de nouveau, à plusieurs reprises, en Italie, en France, en Grèce et en Orient. Les deux seuls événements de cette carrière unie des quarante cinq dernières années furent l'élection de Watts à l'Académie royale en 1867, et l'Exposition de son œuvre, dans l'hiver de 1896-1897, à la *New Gallery*.

S'il convenait de rappeler, dans cette vie, deux ou trois faits peu familiers au public français, on ne saurait, en quelques lignes, étudier d'ensemble les ouvrages les plus connus de Watts, ses illustrations de mythes grecs ou, moins souvent, de légendes littéraires du moyen

âge reprises par les préraphaélites; ses figures bibliques et apocalyptiques (1), enfin cette suite d'allégories pleines du même esprit, mais plus universellement humaines et morales, plus abstraites, où reviennent le petit nombre d'idées et de sentiments généraux qui résument la condition de l'homme, qui mesurent sa destinée, la Vie, l'Amour, la Mort, l'Espérance, la Gloire, l'Oubli, le Temps, apparus à ce poète philosophe et contemplateur comme un monde de nouvelles figures idéales, grandioses et surhumaines, ou tendres et mélancoliques. Un symbole poétique et plastique n'est point le calque laborieux, le développement graphique d'une conception de l'esprit, mais la forme spontanée d'une pensée qui se pense *immédiatement* dans le monde des images, qui ne prend, pour ainsi dire, conscience d'elle-même, que dans la figure qu'elle crée naturellement et où elle concentre sa puissance émotive et poétique. C'est la définition même de l'esprit de Watts.

La *Tate Gallery* conserve, on le sait, la plupart de ces compositions. C'est aussi et surtout à Londres, à la *National portrait gallery*, qu'il faut étudier la célèbre série de portraits où Watts a peint les poètes, les artistes, les critiques, les savants, les philanthropes, les magistrats et les politiques, les hommes d'église ou de guerre les plus notables du long règne de Victoria (2).

Watts fut un grand portraitiste à son corps défendant : ce n'était à ses yeux qu'un moyen pour assurer sa vie, et pour libérer ensuite son imagination et sa pensée. Il flotte dans ses portraits un reflet de ses visions et de ses préoccupations habituelles. Non seulement il les a habillés autant qu'il pouvait de la noblesse qui était le ton ordinaire de son esprit; non seulement on est d'abord saisi, devant eux, du contraste d'une expression prenante ou étrange, et des moyens qui suffisent à l'obtenir, de la technique paradoxale de Watts, volontiers boueuse, terreuse, engluée; mais ces portraits, parfois, suggèrent déjà à propos d'une ressemblance vraie, l'idée d'un type fantastique et symbolique. — Watts, sous le second Empire, au temps de l'ambassade de son ami lord Holland, avait fait quelques portraits à Paris : ceux de Guizot, de Thiers, du Prince Jérôme. S'ils se trouvent encore en France, il serait intéressant de les mettre au jour : on saurait s'il faut souhaiter de les voir recueillis enfin au Luxembourg ou au Louvre.

L'œuvre de Watts exprime les instincts profonds, modernes ou permanents, du génie anglais : voilà la source de sa grandeur et de sa popularité en Angleterre. Elle reste également comprise, également aimée, en Angleterre, par ce qu'il y a de plus aristocratique et de plus cultivé, et par le petit boutiquier, par le *shopkeeper* qui ne lit que son journal, sa Bible et son magazine. Il fut anglais par son idéal de beauté aristocratique, demi-hellénique, demi-britannique, de vigoureuse et noble beauté virile, et de beauté féminine robuste, élégante, et chaste — anglais par cette passion du rêve qui habite l'âme du peuple le plus positif de la terre, par la liberté, par la profondeur confuse et troublante de son imagination de visionnaire, par la forme allégorique de sa pensée, par les figures et les fantômes bibliques qui le hantent, par son christianisme latent, par sa haute philanthropie et par son instinct poétique et dominant de la vie morale. — L'artiste, chez lui, était au service d'un philosophe poète et prédicateur qui, en touchant l'imagination, voulait éveiller de nobles et de graves pensées, recommander le devoir et la loi morale, qui aimait l'homme, le plaignait, et tâchait à le conseiller, à le consoler en lui montrant le sens de sa destinée. « Peintre, écrit M. L. Bénédite, il était parvenu, à peu près, au même état d'esprit que Tolstoï en littérature. » Soit : à cette différence près que Watts, avec sa sereine et miséricordieuse mélancolie, fut anglais encore, complètement anglais par un grand sentiment de la force et de l'énergie.

Sculpteur, il a symbolisé l'*Energie physique* dans une colossale statue équestre; il l'a dédiée à la mémoire de Cecil Rhodes, et elle doit s'élever au sommet des monts Matoppo, sur le bord de la Zambézie, au centre de la nouvelle Afrique anglaise du Sud.

Le caractère de Watts était à la hauteur de son esprit, tout désintéressement et modestie. Il en avait donné une preuve qui nous touche. Quand il livra la commande faite par le Luxembourg, la réplique de *l'Amour et la Vie*, celui de ses ouvrages qu'il aimait le plus (1), il en refusa le prix. « L'honneur, dit-il, de figurer dans le musée public d'une aussi grande nation eût été diminué par toute considération d'argent, *by any association with money*. »

François Monod.

ÉMILE GALLÉ
(1846-1904)

Il ne pouvait y avoir, pour l'art décoratif français, de plus grande perte que celle d'Emile Gallé : Emile Gallé est mort le 23 septembre, à Nancy, dans sa villa de l'avenue de la Garenne, des suites d'une maladie dont il souffrait depuis deux ans.

Fils unique du verrier et céramiste lorrain Gallé-Reinemer, Gallé était né le 4 mai 1846. Il fit ses humanités au lycée de Nancy, puis de 1862 à 1866, continua ses études en Allemagne, à Weimar surtout; il avait ensuite travaillé aux verreries de Meisenthal, dans la vallée de la Sarre. Volontaire au 23e régiment de ligne pendant la guerre franco-allemande, après 1871 il allait enfin à Londres et à Paris, puis s'établissait auprès de son père,

(1) *Fata Morgana, Sir Galahad — La fin du Chaos, l'Enfance de Zeus, Les trois Déesses, Thétis, Ariane à Naxos, Endymion, Orphée et Eurydice, Le Minotaure* — histoire d'*Eve, Jonas à Ninive, Mammon, Le Jeune homme riche, Le Cavalier au cheval blanc*, et les deux *Archanges* qui semblent représenter à la fois la puissance du Jéovah biblique et l'esprit de la Nature.

(2) Tennyson, Robert Browning, Swinburne, Rossetti, William Morris — lord Leighton, Burne-Jones, Millais, Walter Crane — Mathiew Arnold, Carlyle, John Stuart Mill — lord Shaftesbury — lord Salisbury, le duc de Devonshire, M. Gerald Balfour, John Burns — le cardinal Manning — lord Roberts, le général Baden-Powell, etc., etc.

(1) Voici comme il commentait *l'Amour et la Vie* dans le catalogue de l'Exposition de la *New-Gallery* en 1896 : «..... Aidée par l'amour, par la sympathie, par la tendresse et le dévouement, l'humanité monte l'âpre chemin qui l'élève de l'animalité à l'esprit. »

à Nancy. Pendant ces longues années d'enfance et de jeunesse, il avait pu se former ainsi librement à la fois l'esprit, l'œil et la main — lisant, dessinant, modelant, herborisant, laissant son imagination et sa pensée s'épanouir et s'enrichir sans hâte par la réflexion, par l'étude, et complétant de bonne heure cette éducation générale par l'apprentissage technique du chimiste céramiste et verrier.

« De retour dans sa ville natale — écrit en substance un correspondant du " *Temps* " qui retraçait la suite de cette belle vie — Gallé s'attacha à développer l'industrie paternelle. Il s'efforça, par la recherche de formes et de décors nouveaux, de donner plus de valeur artistique aux produits qui en sortaient. Son ingéniosité, son goût, la fraîcheur de son imagination parurent ainsi dans des œuvres nombreuses qui établirent bientôt sa réputation non seulement à Nancy, mais dans toute la région. Ce n'était pas seulement un chercheur patient et consciencieux. Il eut toujours une âme d'apôtre et il excita bientôt autour de lui une émulation généreuse vers des recherches d'art plus originales, vers des formes plus neuves, vers des idées plus sincères et plus vraies.

« Ce fut la grande passion de sa vie, que cette recherche insatiable du vrai. C'est elle qui lui a donné ses plus grandes joies et qui lui a valu son succès.

« Doué d'une imagination très vive, d'une exquise sensibilité, il vivait au milieu de la nature dans un perpétuel ravissement.

« Les fleurs, les fruits, les insectes, les arbres et les grands paysages, toutes choses lui inspiraient mille observations délicates et ingénieuses qu'il s'empressait d'utiliser avec un souci et un respect infiniment touchants. En sorte que ses céramiques d'abord, ses meubles ensuite, lorsqu'il eut fondé une ébénisterie, ses verres, enfin, lorsqu'il eut ajouté une verrerie aux diverses industries où s'exerçait son merveilleux et clair génie, forment une sorte de musée délicieux et divers, un recueil poétique enchanté de la nature et de la flore de son pays.

« C'est en 1889 que le nom de Gallé devint tout à coup populaire : on n'a pas oublié le pavillon qui avait été réservé à l'artiste dans la galerie de 30 mètres, à l'Exposition Universelle. Tout le monde connut alors ces pâtes de verre aux clartés douces et mystérieuses où Gallé avait fait passer la vie contemplative et muette des fleurs des champs, des prés, du marais, de la forêt, et les profondeurs limpides ou troubles et nébuleuses du ciel, des eaux, de la mer.

« Gallé s'était joint, dès la fondation, à la Société Nationale des Beaux-Arts, et son succès, depuis, se renouvela à chaque Salon.

« Son influence, on le sait, avait rajeuni l'art dans sa ville et dans sa province. L'école d'arts décoratifs qu'il y avait fondée, a très vite prospéré et c'est lui qui, chaque année, organisait l'exposition des arts décoratifs de Nancy. Son esprit et sa tradition, celle du poète et celle de l'admirable praticien, lui survivront dans ce groupe d'artistes si vivant, si libre, si sincère, et qui n'a pas été la moins belle de ses œuvres.

« Gallé a souvent écrit, pour expliquer ses ouvrages, son inspiration et son métier, des articles et des notices. (Voyez les indications données par M. de Fourcaud, en 1902, dans une suite d'articles de la *Revue de l'Art ancien et moderne*). Il avait aussi publié divers mémoires de botanique descriptive.

« Gallé, ajoute le correspondant du *Temps*, avait montré, dans l'occasion, la droiture et la fermeté de conscience d'un bon citoyen. Nul mieux que lui ne devait, au moment de la crise morale que traversa la France, il y a sept ans, faire son devoir avec simplicité. L'un des premiers, il opposa, avec une irréductible fermeté le principe de la résistance à l'oppression à ceux qui affirmaient l'autorité de la chose jugée, encore qu'elle fût mal jugée. Et il fonda à Nancy, avec quelques amis, une section de la Ligue des Droits de l'Homme, dont il fut trésorier jusqu'à ces derniers temps. — Il avait été nommé président d'honneur de la Fédération républicaine de Meurthe-et-Moselle. »

« Je veux, disait-il, partir sans bruit, entouré seulement de quelques amis fidèles. » Ses obsèques, à l'église protestante de Nancy, et au cimetière, ont été selon son désir.

NOUVELLES DIVERSES

UN NOUVEAU RÈGLEMENT DE LA SOCIÉTÉ NATIONALE DES BEAUX-ARTS

En réponse à la modification de règlement par laquelle la Société Nationale des Beaux-Arts exclut de ses expositions tout participant à des Salons organisés dans les deux Palais des Champs-Elysées (Grand et Petit-Palais), soixante-quatre Sociétaires (le quart des membres de la Société), et deux-cent-cinquante associés et exposants, ont signé la protestation suivante :

A LA DÉLÉGATION DE LA SOCIÉTÉ NATIONALE DES BEAUX-ARTS.

Dans un profond sentiment de confraternité, pour éviter tout dissentiment qui puisse affaiblir la **Société Nationale des Beaux-Arts**, nous demandons à soumettre à la Délégation les observations cordiales que nous inspire l'article nouveau du règlement du Salon de 1905.

Ce règlement interdit d'exposer à toute Exposition qui se ferait au Petit-Palais ou au Grand-Palais des Beaux-Arts, en dehors des mois de mai-juin, consacrés aux Expositions des deux Sociétés occupant ces palais.

L'innovation de cet article surprend beaucoup de Sociétaires. Ils ne peuvent consentir comme Artistes à voir frapper d'interdit d'autres Sociétés, remplacer la belle et noble rivalité d'art, l'honneur même des hommes qui s'occupent d'art, par une apparence de concurrence qui ne saurait, sous aucun prétexte, et quel que pût être le sacrifice, être un instant discutée parmi les Artistes.

L'Art n'admet aucun autre intérêt que lui-même. Ce qui est une loi absolue pour l'individu, l'est encore plus pour une Association puissante par ses titres et ses privilèges.

Nous affirmons ce principe qui nous est commun à

tous, de toute la force de notre conviction et nous y conformerons nos actes.

Comme citoyen français, nous ne pouvons davantage nous associer à une mesure qui dispose de deux palais appartenant à tous les contribuables et en tous cas à tous les Artistes français.

En faisant appel au dévouement de leurs confrères, en les déléguant à l'administration des intérêts sociaux, les Sociétaires ne peuvent se soustraire à leur responsabilité, ni renoncer à leur droit de se prononcer sur toutes les questions essentielles de l'avenir.

Certainement la Délégation a cru agir au mieux de nos intérêts. Les services qu'elle a rendus à la Société dans des moments difficiles, la prospérité à laquelle la Société est parvenue grâce à une vigilance qui a droit à toute notre gratitude, tout ce passé si honorable a pu lui faire penser que dans cette dernière question elle voyait juste. Notre devoir est de lui dire qu'elle se trompe et cela pour la bonne harmonie de la Société, que nous la conjurons d'écarter les causes de dissensions parmi ses membres. Nous faisons appel à sa clairvoyance habituelle, à la nécessité de considérer les Sociétaires comme des êtres cultivés en possession d'un sens critique, enfin comme les éléments d'une Société idéale où tout membre choisi par ses confrères est à la fois collaborateur et juge éclairé du but auquel tend une Association d'hommes intelligents.

Nous vous demandons affectueusement de revenir au régime qui a si bien réussi jusqu'ici, à la liberté absolue indispensable à l'Artiste ; c'est par elle que nous avons tous triomphé des obstacles : gardons-la pour la remettre intacte à ceux qui nous suivront.

Voici les noms des Sociétaires qui ont signé :

Aman-Jean — Mme Besnard — Bourdelle — Eugène Carrière — A. Charpentier — Ernest Carrière — Collin — Dauchez — Maurice Denis — J. Desbois — Desvallières — Fix-Masseau — J. Flandrin — Hawkins — Jeanniot — Lebasque — Camille Lefèvre — Lepère — Lerolle — Lunois — Milcendeau — Moreau-Nélaton — Plumet — Prinet — Prouvé — Raffaëlli — Rivaud — H. Sauvage — Tony Selmersheim — Willette — Guillemonat — Granet — Collin — Laverrière — Lavery — Louis Legrand — Caro-Delvaille — Prunier — Baertsoen — Walter-Gay — Griveau — Jarreaud — Rippl-Ronai — Marius-Michel — Frédéric — Polti — Couty — Garnier — Mangeant — Henri Rivière — Karbowski — Aubert — Dejean — Béjot — Ranson — Voulot — P. Roche — Vidal — Devillez — Desmoulin — Anglada — Skredswig — Carlos-Schwabe.

Parmi les dernières promotions dans la Légion d'Honneur, nous relevons avec plaisir le nom de M. Paul Ditisheim, fabricant d'horlogerie d'art et de précision, à la Chaux-de-Fonds (Suisse).

M. Aug. Patey, graveur général des monnaies, vient de terminer un portrait de Roty. Roty, animé comme toujours des sentiments les plus généreux, a décidé que le produit de la vente de cette plaquette sera versé à la caisse de l'œuvre de la Fraternité artistique dont il est le président fondateur.

REVUES

THE STUDIO. N° du 15 juillet 1904.

H. Baillie Scott : *Une maison de campagne.*

E. N. Scott : *La méthode dans l'éducation artistique, l'école de Burslem.*

A. S. Levetus : *La colonie d'artistes du professeur Hoffmann, à Vienne.*

Henry Fullwood. *Le monotype.*

N° du 15 août. P. H. Emerson : *Une maison moderne à Southbourne.*

Robert Mobb : *Le verrier et décorateur Clément Heaton et son atelier de Neuchâtel (Suisse).*

Hans W. Singer. *L'Exposition des Beaux-Arts et d'Horticulture de Dusseldorf.*

Menzel et Zuloaga ont eu, à Dusseldorf, leurs expositions spéciales. Patronnée par le gouvernement prussien et par l'Empereur Guillaume, l'exposition de Menzel aurait gagné à être plus complète, le moment eût été bien choisi. Elle a paru remarquable surtout par le nombre et par la beauté des dessins.

La section française s'est composée des envois de Degas, Monet, Renoir, de Besnard, d'Aman-Jean, d'Henri Martin, de Cottet, Simon, René Ménard, Le Sidaner et Wéry — et, parmi les médailleurs, de Yencesse, de Carabin et de G. Dupré. — La salle principale de l'Exposition avait été réservée toute à Rodin, à Bartholomé, et à l'excellent sculpteur belge Lagaë.

Rien de nouveau non plus, semble-t-il, dans les sections belge, hollandaise, scandinave, américaine, où l'on a retrouvé ici Meunier, Courtens, Dierckx, Claus, Baertson, Khnopff, C. Michel, Henri Thomas — là Israëls, Maris, Mesdag, Neuhuys et Ritsema — Rittelsen et Munthe — Melchers, Bridgmann et Julius Stewart.

Presque toute l'Exposition de janvier 1904 à la *New-Gallery* s'était transportée à la section anglaise avec *Le violoniste* de Whistler, avec Adams, Brangwyn, Alfred East, Oliver Hall, Hornel, Kerr-Lawson, Lavery, Nicholson, Sauter, C. H. et J. J. Shannon, Wilson Steer, etc., et avec une très intéressante série de dessins et d'illustrations d'Abbey, d'Anning Bell, de Beardsley, de Charles Kœne, de J. Pennell, etc.

On regrette que la partie la plus importante et la plus instructive, pour nous, de l'Exposition de Dusseldorf, la partie allemande, n'ait pu former un ensemble plus méthodique et complet : la Sécession de Vienne, les groupes de Dresde, de Stuttgart, de Weimar, de Worpswede, y manquaient. Il faut retenir surtout les envois des peintres de Berlin, Liebermann, Arthur Kampf, Skarbina, Von Hofman — et ceux des artistes de Dusseldorf, naturellement nombreux (paysages de H. Otto, d'Eug. Kampf, de Fritz von Wille — portraits de

H. Angermeyer, de W. Schmur, de Mlle von Beckerath — bronzes de Hugo Leron, etc.).

L'Exposition biennale et internationale des beaux-arts de Madrid, très copieuse (seize cents numéros à la peinture, trois cents à la sculpture), a été intéressante surtout par les envois de Sorolla y Bastida, du sculpteur Blay, par ceux des paysagistes Rusinol, Aureliano de Beruete, Degrain, et de D. Gonzalès Bilbao, le peintre des femmes de Séville. L'exposition de Madrid donne lieu d'observer une fois de plus que c'est dans les trois grandes villes provinciales, Barcelone, Valence et Séville, que l'art espagnol vit et s'épanouit aujourd'hui.

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

N° du 1er septembre

LOTHAR BRIEGER-WASSERVOGEL : *Les Salons de Berlin.*

Les capitales du Vieux Monde ont aujourd'hui chacune sa grande foire aux tableaux ; l'encombrement et la surproduction partout sont les mêmes. Berlin est devenue dans la vie allemande, un centre de plus en plus *absorbant*, et malgré les expositions de Dresde et de Dusseldorf, le *Salon* de cette année ne comptait pas moins de 2.500 numéros. M. Wasservogel relève, dans cette cohue, les portraits de Bennewitz von Lœfen, d'Erich Eltze, de Max Fabian, de Carl Gussow, etc., et, parmi les sculpteurs, les morceaux de Hugo Kaufmann, de Ludwig Vordermayer, surtout le *Caïn* de Heinemann. Mais ce qui a distingué le Salon de 1904, c'est une exposition posthume de vingt-neuf portraits choisis parmi les meilleurs de Lenbach (portraits de Margo Lenbach, de l'humoriste Busch, de la belle Madame Merk, etc.)

A la Sécession, comme d'ordinaire, Liebermann et sa suite, Robert Breyer, Block, Edmund Edel, Erich Hancke, Heilemann, Oberlaender, etc. Les deux tableaux de Liebermann n'ont rien d'inattendu pour nous : deux de ses sujets-types, l'*Après-midi d'été*, deux vieilles entrain de coudre en plein air, et de *Jeunes garçons au bain*. M. Ludwig von Hoffmann a exposé derechef son *Carrefour* qui date déjà d'une douzaine d'années (repr. dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1895, T. I. p. 67). Citons encore les excellents portraits de Leo von Koenig et de Wilhelm Trubner, (*Femme à l'éventail*), les paysages de Jacob Alberts, de Hans von Volkmann, et le tableau qui a eu le plus de succès, cette année, à la Sécession, *la Glèbe* de Fritz Mackensen, de Worpswede : des paysannes qui tirent attelées à une herse, dans un triste paysage, à la fin du jour ; une composition où l'intention est peut-être trop visible, mais pleine de caractère, et où M. Wasservogel retrouve avec raison (une fois de plus !) l'influence de Millet. — Besnard, Blanche, Eugène Carrière, d'Espagnat, Lavery, Kroyer, Zorn avaient pris part à cette exposition où, parmi les étrangers, on a paru goûter surtout Cottet, toujours égal à soi-même, le danois Hammershoej avec un groupe de cinq portraits, — et *last but not least*, le dernier adieu de feu Whistler à la Sécession, le portrait de Théodore Duret.

ZEITSCHRIFT FUR BILDENDE KUNST

N° de juillet

THÉODORE DURET : *Souvenirs de la jeunesse de Whistler.*

N... *L'Art irlandais* (à propos de l'exposition des peintres irlandais modernes et contemporains, tenue en juin dernier au Guilhall).

MERCURE DE FRANCE

N° d'août

JOSÉ THÉRY. *Le droit de l'artiste dans la vente de ses œuvres.*

EXPOSITIONS OUVERTES

FRANCE

MUSEE DU LUXEMBOURG. — Exposition Henri Monnier, jusqu'au 15 octobre.

CHARENTON. — 7e exposition de la Société artistique, jusqu'au 16 octobre.

LILLE. — Exposition de l'Union artistique du Nord, du 1er octobre au 1er novembre.

ROUBAIX. — Exposition de la Société artistique de Roubaix-Tourcoing, jusqu'au 31 octobre.

ROMORANTIN. — Exposition artistique organisée par la Croix-Rouge, jusqu'au 16 octobre.

ÉTRANGER

DUSSELDORF. — Exposition internationale des Beaux-Arts et d'horticulture, jusqu'au 23 octobre 1904.

MUNICH. — Exposition annuelle des Beaux-Arts (au Palais de Cristal), jusqu'à fin octobre.

STRASBOURG. — Exposition rétrospective du bijou (au Musée des Arts Décoratifs), jusqu'au 20 octobre.

BADEN-BADEN. — Salon des Beaux-Arts, au Kurhaus, jusqu'à fin novembre.

ANVERS. — Exposition du livre moderne, au Musée Plantin-Moretus, jusqu'au 15 octobre.

BRUXELLES. — Exposition internationale du salon des Arts et Métiers (avec une section spéciale d'art religieux), au parc du Cinquantenaire, jusqu'au 23 octobre.

CHAUX-DE-FONDS (Suisse). — Premier Salon des Arts Suisses, jusqu'à fin octobre.

LAUSANNE. — 7e exposition nationale des Beaux-Arts (Palais de Rumine), jusqu'au 20 octobre.

SAINT-LOUIS. — Exposition universelle, jusqu'au 1er décembre.

EXPOSITIONS ANNONCEES

FRANCE

PARIS. — Salon d'automne, au Grand Palais, du 15 octobre au 15 novembre.

BORDEAUX. — Exposition de la Société des artistes girondins. Dépôt ; à Bordeaux du 17 au 19 octobre ; à Paris, chez M. Bedel, 67, avenue Victor-Hugo, avant le 8 octobre.

LYON. — Exposition rétrospective des peintres et sculpteurs lyonnais, du 15 octobre au 30 novembre.

NANCY. — Exposition d'art décoratif lorrain, du 15 octobre au 30 novembre.

TOULON. — 3e exposition de la Société des Amis des Arts, du 24 novembre 1904 au 15 janvier 1905. (Président : M. Boyer, 9, rue Dumont-d'Urville).

ÉTRANGER

LONDRES. — Exposition des procédés mécaniques de gravure dérivés de la photographie — avec une section spéciale pour les épreuves typographiques en couleurs (limitées à 4 tirages). En novembre et décembre. (Adr. Exhibition of process engraving. Board of Education. — Victoria and Albert museum).

MONTE-CARLO. — 13e exposition internationale des Beaux-Arts de janvier à avril 1905. Envois au Palais des Beaux-Arts à Monte-Carlo, et dépôt à Paris, chez Robinot, 32, rue de Maubeuge, du 20 octobre au 20 novembre. (Secrétaire général, M. Jacquier, 40, rue Pergolèse, Paris).

VENISE. — 6e exposition internationale des Beaux-Arts, du 22 avril au 31 octobre 1905. (Peinture, sculpture, gravures, dessins, objets d'art). Pour les artistes invités, transport gratuit, pour les autres, réduction de 50 o/o sur le parcours italien. La commission sur les ventes sera de 10 o/o. *Les œuvres devront être annoncées avant le 1er janvier 1905, et arriver à Venise du 10 au 25 mars.* Il ne sera pas accordé de sursis. Secrétaire général : M. A. Fradeletto, Municipio di Venezia.

SAINT-MORITZ (Suisse). — Exposition d'œuvres de Segantini.

NOTRE CONCOURS DE JANVIER 1905

Un Service de table

Ce qui a fait le grand succès d'*Art et Décoration* c'est que c'est une revue proprement française — française par le choix des articles et la qualité de l'illustration — française parce que, si le mouvement artistique étranger ne lui est pas indifférent, elle s'attache surtout à nos artistes. Voilà pourquoi la grande industrie française s'y est intéressée d'aussi près. Nous en donnons une preuve de plus. M. G. Rouard, directeur de l'établissement *A la Paix*, 34, avenue de l'Opéra, propose dans notre Supplément, le concours suivant :

Il s'agit de l'étude d'un *Service de table et dessert* à éditer en *faïence*.

Les concurrents devront fournir au minimum les pièces suivantes :

Assiette plate ;
Saucière ;
Légumier ;
Compotier.

Soit au moins quatre modèles d'un même style. Cependant les artistes qui voudront présenter d'autres pièces, outre celles qui sont indiquées, augmenteront leurs chances de succès : les accessoires sont parfois plus réussis que le principal.

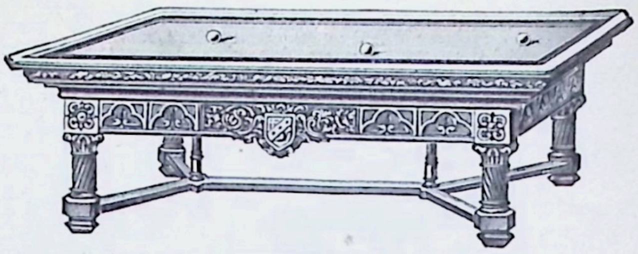
Ce concours comprend à la fois la forme et le décor. La forme devra s'accommoder exactement à l'usage, n'être *ni fragile, ni instable* mais *pratique*. Pour cela les artistes disposés à concourir n'ont qu'à faire une petite étude comparative de ce qui se fait de plus commode, à comprendre les raisons de ce qu'ils auront observé — et à oublier ensuite ce qu'ils auront vu, convaincus qu'ils peuvent mieux faire — Mais ils respecteront les proportions qui s'imposent : Si le programme ne donne pas de dimensions en centimètres, la convenance établie par l'usage veut que les pièces d'un service soient de proportion courante : une petite latitude y est permise. — Forme et proportions, on évitera surtout l'exagération, pour rechercher — ce qui est beaucoup plus difficile — la simplicité et l'élégance.

L'ornementation sera en *un seul ton*. Toutefois on pourra présenter, pour l assiette seulement, un décor polychrome.

La faïence est une matière pauvre en elle-même : la décoration doit être riche sans être surchargée. Il faut craindre la froideur des grands aplats, chercher une ornementation élégante, et bien étudiée au point de vue de la forme, sans toutefois aller jusqu'à l'extrême finesse du décor de la porcelaine.

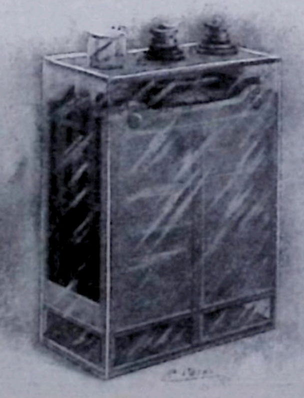
Les dessins seront grandeur d'exécution. Il sera décerné un premier prix de 300 francs., un deuxième prix de 100 francs., un troisieme et un quatrième prix de 50 francs.

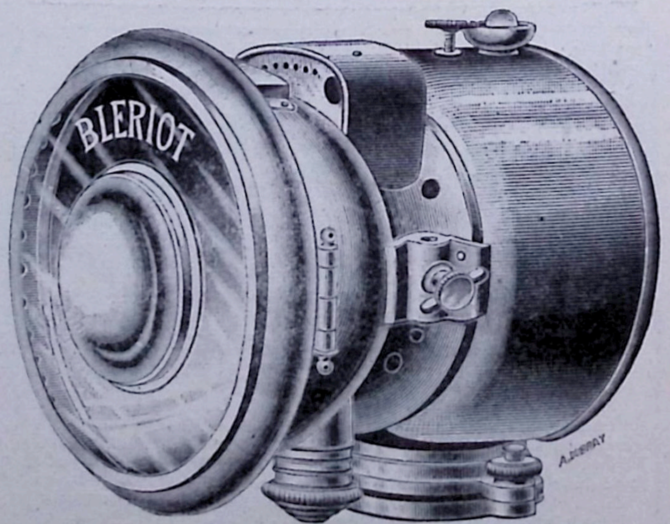
Les dessins primés seront la propriété exclusive de l'organisateur du concours et il se réserve, de plus, le droit d'acquérir les dessins non primés qui seraient à sa convenance.





MONTRES DITIS
HORLOGERIE d'ART et de PRÉCISION
PAUL DITISHEIM, FABRICANT
11 RUE DE LA PAIX LA CHAUX-DE-FONDS (SUISSE)
PRIX GÉNÉRAL en 1897 et 1898. – MÉDAILLE d'OR, Genève 1896.
HORS CONCOURS, Membre du Jury international, Bruxelles 1897.
GRAND PRIX, EXPOSITION UNIVERSELLE PARIS 1900.
PRIX GÉNÉRAL en 1901 et 1902





BLERIOT

DEUXIEME ANNÉE

COURS ET ATELIER
D'ART DÉCORATIF

M. P.-VERNEUIL

49, Rue Lemercier, PARIS (XVIIe)

COURS THÉORIQUE ET PRATIQUE DE COMPOSITION DÉCORATIVE

Composition. — Esthétique. — Interprétation synthétique des formes naturelles. — Techniques industrielles et artistiques.

PREMIÈRE ANNÉE. — Étude des ornementations élémentaires. — La couleur. — Étude et interprétation de la flore.

Le mardi à 2 heures à partir du 8 novembre 1904.

DEUXIÈME ANNÉE. — Étude et interprétation de la flore et de la faune : Insectes, poissons, oiseaux, etc. — Le paysage décoratif.

Le mardi à 3 h. 1/4, à partir du 8 novembre 1904.

COURS PAR CORRESPONDANCE

Le programme des études est le même que celui indiqué ci-dessus. Le cours parviendra chaque semaine à l'élève qui aura à envoyer des esquisses et compositions. Celles-ci lui reviendront annotées et corrigées.

A partir du 1er novembre 1904.

ATELIER D'ART DÉCORATIF

Enseignement pratique des procédés ornementaux. — Exécution par les élèves de travaux dans l'art du cuir repoussé et ciselé. — Pyrogravure. — Pochoir. — Etoffes et velours décorés à l'aérographe. — Panneaux décoratifs. — Enluminure. — Broderies, tapisseries, etc.

Compositions pour le Bijou, le Meuble, la Céramique, le Vitrail, etc.

Le vendredi de 2 heures à 5 heures à partir du 4 novembre 1904.

POUR RENSEIGNEMENTS COMPLÉMENTAIRES ET PROGRAMME DÉTAILLÉ ÉCRIRE A

M. M. P.-VERNEUIL, 49, Rue Lemercier, PARIS (XVIIe)

EMILE LEVY, Éditeur-gérant

2952. — G. de Malherbe, imprimeur, 12, passage des Favorites Paris (XVe). — Encre Gauger

NOVEMBRE

SUPPLÉMENT

NOS CONCOURS

Nous rappelons à ceux de nos lecteurs qui désirent prendre part aux concours de la Revue que nous en avons donné les programmes détaillés dans la livraison de janvier.

Ils trouveront à la page 6 du Supplément de la Revue d'Octobre, le programme du Concours de Janvier prochain, et, ci-dessous, page 7, le programme de celui de Février.

LA GALERIE NATIONALE D'ART ANGLAIS ET LE LEGS CHANTREY

La Galerie Nationale d'art anglais, le Luxembourg de Londres, a été constituée uniquement par les dons ou legs de quelques particuliers (1). C'est d'un legs déjà ancien qu'elle tient les ressources dont elle dispose pour s'accroître régulièrement.

Le sculpteur sir Francis Chantrey (1782-1841) avait, par testament, consacré les revenus de sa fortune à former une galerie d'art anglais contemporain. Il confiait la gestion financière de ce legs à des administrateurs destinés à se perpétuer par cooptation et mettait les revenus à la disposition de l'Académie Royale, représentée par son bureau et par son président.

L'Académie devait acheter des peintures et des sculptures faites dans le Royaume-Uni soit par des nationaux, soit par des étrangers. Sir Francis lui laissait, dans le détail de sa mission, beaucoup de liberté ; elle pouvait dépenser les revenus du legs quand et comme elle voulait, — à condition seulement de ne pas les accumuler plus de cinq ans de suite. En outre toutes les œuvres acquises seraient, dans l'année qui suivrait l'achat, présentées au public, pour le moins un mois durant, soit à l'Exposition de l'Académie Royale, soit à toute autre exposition de beaux-arts assez notable. Le testateur comptait (l'événement ne l'a pas trompé), que, le moment venu, l'État ou des particuliers généreux sauraient donner une demeure convenable et permanente à la collection ainsi réunie.

En remettant à une Société officielle de peintres et de sculpteurs le soin difficile de former méthodiquement un musée d'art contemporain, sir Francis affirmait sa confiance dans le désintéressement et dans les lumières de l'Académie. Toutefois il avait prévenu d'avance tout abus dans l'exécution de son legs. Le devoir de l'Académie, disait-il expressément et en y insistant avec force, le devoir de l'Académie était de n'acheter que des œuvres excellentes (*of the highest merit*), et de s'affranchir, dans son choix, de toutes considérations de personne. Chargée de composer impartialement pour la nation une collection de peintures et de sculptures qui représentât l'art anglais contemporain, elle n'était, en l'espèce, que le commissaire du public. Sir Francis prenait ses garanties ; si l'Académie cessait jamais de se conformer à des intentions si clairement marquées, les administrateurs financiers du legs auraient, avec l'approbation du Parlement, à trouver un autre moyen d'y satisfaire.

Le legs n'était exécutable qu'après le décès de Mme Chantrey ; elle mourut en 1877, trente-six ans après sir Francis. Si l'on peut dire que l'Académie Royale, au temps de sir Francis Chantrey, représentait en somme l'ensemble de l'art anglais, cela, en 1877, avait cessé d'être vrai. Dans la seconde moitié du XIXe siècle, l'art anglais s'était renouvelé en dehors d'elle ou malgré elle. Elle n'était guère plus, désormais, elle et son enseignement, que le centre des opinions moyennes et correctes et que le conservatoire de la tradition. Elle semblait manquer du détachement et de la clarté de vues nécessaires pour mener à bien la mission que le testateur, près de quarante années auparavant, avait voulu lui laisser.

En effet, mise en possession de revenus qui, par leur destination, appartenaient à la nation, l'Académie Royale en fit sa chose. Depuis vingt-six ans qu'elle en dispose, elle en a usé à peu près comme si le légataire avait eu dessein de fonder avec sa fortune des prix au profit

(1) Collection Vernon, 1847. — Donation Watts, 1897, etc. La Galerie n'a pas eu d'existence à part, ni de demeure à elle, avant 1894 ; c'est alors que sir Henry Tate, en lui donnant sa collection, a fait bâtir à ses frais le Musée de Millbank (1894-1897) ; de là vient que, dans l'usage, on connaît la Galerie nationale d'art anglais sous le nom de *Tate Gallery*.

des membres ou des exposants de l'Académie. Elle a ignoré, dans ses choix, tous les artistes qui ne se rattachaient point à elle. Elle n'a acheté que dans ses propres expositions, et son président a paisiblement touché le traitement de 7.500 francs à lui alloué par le testament de Chantrey, pour la peine qu'il a prise de faire une fois par an, avec ses collègues du bureau, le tour du Salon de *Burlington house*. De 1877 à 1903, les revenus du legs ont été de plus de 1.575.000 francs. Là-dessus 750.000 francs environ sont allés à des membres de l'Académie et 425.000 à des artistes élus pour la plupart à l'Académie peu de temps après le moment où leurs œuvres ont été acquises. Une clause du legs autorisait l'Académie à payer libéralement ses achats : sir Francis, par là, avertissait une fois de plus ses commissaires de n'acquérir que des œuvres du premier mérite, et il leur en donnait le moyen. Les membres de l'Académie n'ont eu garde de se maltraiter eux-mêmes, ou de maltraiter leurs tenants ; on a payé jusqu'à 25.000, voire jusqu'à 50.000 francs même des ouvrages médiocres, et dont la réputation ne devait pas survivre à la mode d'une saison.

La collection ainsi réunie, bien loin de représenter complètement l'art en Angleterre dans la seconde moitié du dernier siècle, n'est qu'une succursale rétropective des Salons de *Burlington house*. Rien des préraphaélites (sauf Millais), rien de Madox Brown, rien de Holman, Hunt, rien de Rossetti, rien de Burne-Jones (1). Malgré la clause prévoyante qui permettait d'acheter des œuvres étrangères, si elles avaient été faites en pays anglais, rien de Degas, de Monet, de Fantin-Latour, rien de Legros, rien de l'homme dont l'influence a le plus marqué sur l'art anglais dans ces dernières années : rien de Whistler. Certainement les bronzes du *Teucer* de Thornycroft, et de l'*Athlète* de Leighton — la *Psyché* de Leighton et celle de Watts, le *Carnation, lily, lily rose* de Sargent, le *Napoléon à bord du Bellérophon* d'Orchardson, la *Chapelle de Charterhouse* de Herkomer étaient dignes d'être recueillis dans un musée national. Mais, cela mis à part, on reconnaît en Angleterre qu'à de rares exceptions près, parmi les cent neuf numéros acquis depuis 1877, il n'y a que des morceaux de second ordre, ou des non-valeurs (2).

L'opinion, cependant, s'était émue d'une interprétation aussi arbitraire, aussi infidèle, des dernières volontés de Chantrey, et du dommage qui en résultait pour la nation. On avait attaqué l'Académie plusieurs fois dans presse ou aux Communes. Dès 1884, sir Robert Peel interpellait à ce sujet le ministère Gladstone et réclamait un contrôle et une enquête du Parlement. L'Académie laissa passer les orages, comptant sur l'apathie du public. Longtemps la politique du silence lui réussit. Mais il n'y a rien de plus tenace que le public anglais, s'il sait que ses droits sont en cause. Dans les toutes dernières années, en 1902 et 1903, la campagne fut poussée avec vigueur : revues, presse hebdomadaire, presse quotidienne, même les journaux les plus conservateurs et les plus reposés, tout donna. Il suffisait, pour convaincre l'Académie, de lui rappeler le texte du testament.

« Franck Dicksee, écrivait M. Mac-Coll qui fut, dans cette affaire, un des critiques les plus persévérants de l'Académie, Franck Dicksee et Herbert J. Draper, Calderon et Anna Lea Merritt, Marcus Stone et Arthur Hacker, Thomas Gotch et Walter Hunt, pour citer au hasard quelques-uns des bénéficiaires du legs Chantrey, sont-ils *parmi les plus grands artistes qui aient travaillé en Angleterre* depuis une génération ou deux ? L'Académie répondra-t-elle oui ? Répondra-t-elle non ? si on lui pose la même question au sujet d'Alfred Stevens, (1) de Madox Brown, de Holman Hunt, de Rossetti, de Burne-Jones, de Cecil-Lawson, de Dalou, de Legros, de Mathieu Maris, de Fantin-Latour, de Whistler ? »

Sous cette pression de l'opinion, une commission spéciale de la Chambre des Lords fut saisie de l'affaire. Après une longue enquête, elle a condamné l'Académie dans le fond. Elle l'a condamnée avec les ménagements qu'une semblable commission devait à un corps aussi respecté en Angleterre que l'Académie Royale ; mais ces ménagements dans la forme sont tels qu'ils paraissent ironiques.

« Il n'y a pas eu, dit en substance le rapporteur, de motifs intéressés dans la mauvaise gestion de l'Académie. Mais elle a montré, dans ses achats, une préférence trop exclusive pour les œuvres exposées à *Burlington house*. Elle a interprété le legs Chantrey dans un sens étroit ; cela au grand dommage de la collection qu'elle avait mission de former. Cette collection incomplète, composée en majeure partie d'œuvres insignifiantes, ne représente point, comme elle devrait, l'art anglais moderne. »

Une société de peintres et de sculpteurs est-elle capable de présider aux acquisitions d'un Musée, et d'un Musée d'art contemporain, avec le tact, la méthode, le désintéressement d'un critique et d'un historien ? L'expérience était là. La commission, cependant, ne s'est pas cru le droit d'enlever à l'Académie l'administration du legs Chantrey. Elle a seulement donné à cette administration une forme nouvelle ; le nombre des commissaires de l'Académie diminue, leur responsabilité augmente : trois au lieu de dix — deux membres et le Président en exercice. L'Académie saura-t-elle bien choisir ? Un nom comme celui de Sargent rassurerait déjà le public. La Commission de la Chambre des Lords, dans sa décision, a minutieusement prescrit au nouveau comité des trois ses devoirs (2). L'opinion désormais le surveillera de près. Mais est-ce assez pour que cette solution modérée suffise ?

(1) *Le Christ lavant les pieds de saint Pierre*, de Madox Brown, l'*Annonciation* et la *Beata Beatrix*, de Rossetti, le *Roi Cophetua*, de Burne-Jones, les *Femmes en prières*, de Legros, sont venus à la *Tate Gallery* par d'autres voies. Sur vingt-deux œuvres de Watts qu'elle possède, vingt sont un don de l'artiste.

(2) Une clause interdisait à l'Académie d'acheter par voie de commande. Sculpteur lui-même, sir Francis entendait-il par là défendre à ses commissaires de faire exécuter en marbre ou en bronze des maquettes achevées ? Il ne semble pas. Mais la question avait été portée devant des juges. Une interprétation juridique étroite lia l'Académie ; elle n'a pu acquérir qu'un très petit nombre de sculptures.

(1) Il s'agit du peintre et sculpteur anglais (1817-1875).

(2) « Le comité devra acheter aussi bien aux marchands, aux collectionneurs, aux ventes, aux diverses expositions, que dans les salons de *Burlington house*. »

Les réserves du testament de Chantrey autorisaient, conseillaient même une réforme plus radicale et plus pratique, dont l'avenir du Musée de Millbank, peut-être, dépend.

François Monod.

BARTHOLDI (1)

Bartholdi vient de mourir, le 4 octobre, dans sa soixante-et-onzième année. Il était né à Colmar, d'une vieille famille alsacienne, le 2 avril 1834. D'abord obligé de faire un apprentissage d'architecte, il avait passé deux ans comme dessinateur, chez un homme du métier. Son éducation d'architecte se trouva le préparer déjà, et malgré lui, à sa vocation : elle lui apprenait d'avance, à son insu, la logique de la sculpture monumentale, l'équilibre des masses, la clarté, l'accent et le parti-pris sommaire des lignes et du rendu.

Venu à Paris, Bartholdi laissa bientôt l'architecture pour la peinture, puis pour la sculpture ; de l'atelier d'Ary Scheffer, il passa dans celui de Soitoux. Soitoux, (l'auteur de la correcte République de la petite place de l'Institut), travaillait à ce moment à deux frontons pour la décoration des Tuileries ; avec son talent austère et probe et son goût pour les grandes masses de sculpture monumentale, c'était le maître, justemement, qu'il fallait à Bartholdi.

Bartholdi acheva ses études par les voyages. Il visita avec Gérôme la Grèce, l'Orient et l'Egypte. L'art des sculpteurs de basalte et de granit, des vieux maîtres de la sculpture calme et monumentale, était fait pour lui enseigner à voir en simple et en grand, et il y eut quelque parenté, sans doute, entre *la Liberté éclairant le Monde*, ou le *Lion de Belfort*, et le *Sphinx de Gizeh*, taillé sur le bord du plateau Lybique, les colosses de Thèbes et le géant brisé du Ramesseum, qui peut asseoir un homme dans le creux de son oreille.

Bartholdi avait exposé en 1853 un *Bon Samaritain*, en 1855 le groupe des *Sept Souabes*, en 1857, au retour de ses voyages, la *Lyre berbère* (au Musée de Lyon) ; puis un *Arrighi, duc de Padoue*, une figure tombale de la *Douleur*, un *Champollion* (au Collège de France), un groupe des *Loisirs de la Paix* (à New-York), un *Vercingétorix* (1870) (au Musée de Clermont). Il avait déjà montré son goût naturel pour les figures gigantesques et pour la composition monumentale dans la fontaine de Bordeaux (1858), dans la statue du général Rapp, dans la fontaine surmontée de la statue de l'amiral Bruat, toutes deux à Colmar, enfin, à Colmar encore, dans le monument à Martin Schongauer, qui décore la cour de l'ancien couvent des Unterlinden, et dont une société locale de bibliophiles et d'amateurs d'estampes avait fait les frais (1861). Vers le même temps, il prenait part au Concours ouvert par la ville de Marseille pour son Palais de Longchamps. Espérandieu, chargé de la commande, reconnut le mérite du projet de Bartholdi en l'utilisant. La ville de Marseille, on le sait, eut le tort d'oublier nom de Bartholdi au moment de l'inauguration et dans l'inscription qui en conserve la mémoire. Très sensible à ce dommage moral, Bartholdi en a longtemps réclamé avec constance la réparation et le Conseil d'Etat, il y a peu d'années, lui rendit enfin justice.

Pendant la guerre, Bartholdi organisa la garde nationale à Colmar, puis, commissaire du Gouvernement de la Défense Nationale auprès de Garibaldi, prit part aux combats de l'armée des Vosges. Depuis lors, c'est de son patriotisme blessé et des souvenirs de la guerre qu'il s'est le plus souvent inspiré. Ses premières œuvres après 1871 furent la *Malédiction de l'Alsace*, groupe fondu en argent avec le produit d'une souscription couverte dans les départements annexés, et offert à Gambetta, puis les bustes d'Erckmann et de Chatrian, et, en 1873, le monument aux victimes de la défense de Colmar. C'est dans ses sentiments d'Alsacien et de Français, et pendant les années où le pays se reprenait à la vie, qu'il trouva l'idée des deux figures colossales qui lui ont fait un nom à part au milieu des sculpteurs de son temps, et où il symbolisa, avec une simplicité grandiose et neuve, ici la défense et les passions héroïques de la nation, là son esprit et sa destinée.

Après la guerre, Bartholdi avait cherché une diversion dans un voyage aux États-Unis. Il y vit le nom et l'influence de la France diminués, celle de l'Allemagne grandissante, et il forma le projet de cette *Liberté* qui, à ses yeux, devait rappeler au monde « l'idée que la France a su donner d'elle-même, dans son histoire », et la confiance qu'elle avait dans son avenir. La *Liberté* fut populaire dès qu'on en connut la réduction, à l'Exposition de 1878. Et le gouvernement répondit à un mouvement d'opinion de tout le pays quand il décida de faire exécuter l'agrandissement colossal que Bartholdi rêvait, et de l'offrir à la République américaine. La statue fut montée en pièces de bronze rivées sur une armature d'acier. Le 18 octobre 1886, on inaugurait cette *Liberté éclairant le monde* qui, sévèrement drapée et le bras élevant le flambeau d'un phare, domine, sur son ilot, la vaste baie de New-York et accueille le voyageur venu du Vieux Monde.

A l'Exposition de 1878 figurait aussi le modèle en plâtre du *Lion*, depuis coulé en bronze pour la place Denfert-Rochereau. Dès 1880 Bartholdi achevait de tailler, à Belfort, à mi-hauteur du roc, où s'assied le réduit central de la forteresse, l'énorme figure de ce lion à demi levé sur ses pattes de devant raidies et étendues, dressant sa tête chevelue et rugissante, et prêt à bondir.

Bartholdi a donné encore le fronton du Musée de Rouen, un *Gribeauval*, un *Vauban*, le monument funéraire du peintre *Jundt* (au cimetière Montparnasse), le monument en souvenir des secours que Strasbourg, en 1870, reçut de la Suisse (à Bâle), *La Saône et ses affluents* (à Lyon), etc. et, tout récemment, le monument du sergent Hoff et celui des aéronautes du siège. Mais, pour le public, Bartholdi était resté l'homme aux colosses. Ces derniers ouvrages s'effaçaient dans l'ombre du *Lion* et de la *Liberté*.

(1) Voyez la notice donnée par notre collaborateur, M. Thiébault-Sisson, dans le *Temps* du 5 octobre.

NOUVELLES DIVERSES

LE NOUVEAU MUSÉE DE BERLIN

L'Empereur Guillaume a inauguré le 18 octobre le nouveau musée de Berlin. Les musées de Berlin se pressent dans l'angle nord-ouest de l'île de la Sprée, au-delà du « Château royal », de l'esplanade et du *Lustgarten : Ancien Musée* et *Musée Neuf, Galerie Nationale, Musée de Pergame*, puis le dernier venu qui, avec son bâtiment triangulaire, fait la proue de l'île, et regarde, sur la rive gauche de la rivière, la caserne des grenadiers de la garde, sur la droite, le château de Monbijou (musée Hohenzollern). Le nouveau musée est l'œuvre de l'architecte Ihne; bâti dans le goût baroco-allemand de la Régence, il rappelle à dessein la manière de Schlüter, et le style du Château Royal (on sait que Schlüter a entièrement remanié de 1698 à 1706 la vieille demeure des Electeurs). Le plan comprend une galerie centrale, dans l'axe de l'île, galerie reliée par des passages aux deux corps de bâtiment qui font les grands côtés du triangle. Il y a un étage — la sculpture est au rez-de-chaussée, la peinture au premier, distribuée dans un grand nombre de cabinets. Le musée a été l'occasion d'un nouveau monument à la famille impériale: une statue équestre de Frédéric III précède l'entrée.

Frédéric III, esprit libéral et cultivé, s'était toujours intéressé avec l'impératrice Victoria aux choses de l'art et il avait porté pendant de longues années le titre de protecteur des musées royaux. Ç'a été le thème du discours inaugural de Guillaume II. « Puisse, a-t-il dit avec une emphase mystique, puisse la bénédiction de mon père... le Siegfried moderne, le prince de la paix... reposer sur le musée et sur l'art allemand... » Les discours de Guillaume II tiennent de la prédication et de l'ordre du jour. Une mercuriale aux artistes a suivi les effusions du couplet dynastique. Personne n'ignore plus que l'Empereur d'Allemagne l'art si nécessaire aux souverains de parler sans se compromettre ni blesser personne. Touche-à-tout, par devoir et de droit divin, il ne parle que pour régenter. Sans doute il est aujourd'hui très à propos de recommander aux jeunes artistes la modestie, le recueillement, le respect et l'étude des vieux maîtres.

Mais une fois de plus Guillaume II en tranchant au critique, a pris un ton de censeur, a eu le mot malheureux, a paru traiter les artistes indépendants en opposants. « Le discours, dit la *Gazette de Francfort*, ne froissera pas le monde des artistes : c'était fait depuis longtemps. »

FR. M.

LE MUSÉE CÉRAMIQUE DE LA MANUFACTURE NATIONALE DE SÈVRES

Le nouveau conservateur, M. Georges Papillon, vient de faire paraitre un *Guide du Musée Céramique* (Paris, Leroux, 1904) qui résume d'une façon très claire et très logique le classement nouveau qu'il a fait des riches collections du musée.

On sait que ce musée — un des plus anciens musées spéciaux qui existent — présente un ensemble historique à peu près complet; il était donc tout à fait utile d'en former comme une histoire vivante de la céramique; C'est pourtant une tâche que personne jusqu'ici n'avait songé à remplir. Sans doute quand le musée fut ouvert définitivement au public dans son nouveau local, spacieux et bien éclairé, les collections furent présentées d'une façon assez attrayante et les amateurs et les érudits purent y puiser de très utiles renseignements.

Mais le rangement au point de vue d'une classification exacte et logique des œuvres péchait par plus d'un point : il représentait des théories déjà vieillies et que des découvertes plus récentes avaient en grande partie détruites.

Enfin si les spécialistes pouvaient s'y retrouver, il n'en était point de même du public qui passait devant cette longue série de vitrines sans en rapporter un enseignement qu'il eût été bien facile de lui fournir pièces en main. Il y avait donc là une lacune regrettable et c'est cette lacune que le nouveau classement de M. Papillon, expliqué par son *Guide*, vient de combler d'une façon très heureuse.

M. Papillon n'est pas un simple conservateur; c'est de plus et surtout un collectionneur très éclairé. On se souvient de tout le soin et de toute la conscience qu'il avait apporté à l'organisation et au classement de la section de céramique à l'Exposition du Petit Palais en 1900; il y mit en évidence des qualités telles qu'il se trouvait tout désigné pour devenir conservateur d'un musée important.

Le *Guide* qu'il vient de publier et qui devra désormais servir de modèle à tout guide de musée céramique prouve une fois de plus que le choix du nouveau fonctionnaire de la manufacture a été excellent.

E. MOLINIER.

Le Conseil d'administration de la Société des Amis du Luxembourg, présidé par M. Delpeuch, s'est réuni dernièrement, pour achever l'étude de son projet sur les droits d'auteur des peintres et des sculpteurs. Un certain nombre de parlementaires seraient, dit-on, décidés à présenter, dès maintenant, un projet de loi, instituant, en faveur des artistes, un *droit de suite* sur les ventes successives de leurs œuvres. L'idée est si juste et si naturelle, qu'elle trouve aujourd'hui des défenseurs même parmi les collectionneurs; des amateurs comme M. le comte de Camondo, comme Me Chéramy, ont donné, là-dessus, le bon exemple.

On parle de la question même à l'Institut. M. Lyon-Caen, dans la séance du 8 octobre, a lu à l'Académie des Sciences morales une notice sur « la plus-value des œuvres d'art et les droits des artistes ». Il ne serait possible d'exercer un pareil droit *de suite*, convenu entre les artistes et les acheteurs, que si les artistes forment à cette fin une association.

M. José Théry, dans un article du *Mercure de France*, que nous avons signalé, proposait justement la création d'un Office de garantie des œuvres artistiques : « Il dresserait un état civil des œuvres d'art, en marquant sur un livret remis à l'acheteur et transmissible de collectionneur en collectionneur, le nom de l'auteur et la description de l'œuvre. »

M. André Mellerio parlera *des intérêts matériels de l'artiste* dans la série des cours et conférences supplémentaires du Collège Libre des Sciences Sociales (Année scolaire 1904-1905), 28, rue Serpente.

L'*Académie des Arts de la Fleur et de la Plante* a ouvert, depuis le 10 octobre, ses ateliers à l'établissement horticole de la ville de Paris, route de Boulogne, près de la porte d'Auteuil. Les études libres, et les cours et conférences sont gratuits. (Directeur, M. Achille Cesbron, 13, rue Jacquemont, avenue de Clichy, Paris XVIIe.)

COURS PUBLICS ET GRATUITS du Conservatoire national des Arts et Métiers (*292, rue Saint-Martin*), — 1904-1905 :

Géométrie descriptive. — M. L. Lévy. *Lundis et jeudis, à 8 heures du soir, à partir du 3 novembre.*

Art appliqué aux métiers. — M. L. Magne. (Principes de la composition et du décor. Application des métaux usuels, fer, plomb, cuivre; construction métallique; ferronnerie; métaux repoussés, martelés, fondus. Métaux précieux; orfèvrerie, bijouterie.) *Mercredis et samedis, à 9 heures 1/4 du soir, à partir du 5 novembre.*

Constructions. — M. J. Pillet. (Matériaux et éléments de construction. Pierres, bois, métaux, ciment armé, verre. Matériaux reliants. Isolants (peinture, étoffes, etc.). *Lundis et jeudis, à 9 heures 1/4 du soir, à partir du 3 novembre.*

Filature et tissage. — M. J. Imbs. (Propriétés des fibres textiles. Préparations de filature, etc.). *Mardis et vendredis, à 8 heures du soir, à partir du 5 novembre.*

Assurance et prévoyance sociales. — M. L. Mabilleau. *Mercredis et samedis, à 8 heures du soir, à partir du 4 novembre.*

Histoire du travail. — M. G. Renard. *Lundis et jeudis, à 8 heures du soir, à partir du 3 novembre.*

MM. Bonnat, Guillaume, Daumet, Chaplain, Reyer, Gruyer forment la commission chargée par l'Institut de classer les candidats à la direction de l'Académie de France à Rome. M. Besnard a posé sa candidature.

REVUES

L'ART DÉCORATIF. — Août.

Camille Mauclair : *Henri Le Sidaner.*

Emile Sedeyn : *Rembrandt Bugatti.*

Léon Riotor : *Concours de la Société d'Encouragement à l'art et à l'industrie : une écritoire.*

Edmond Uhry : *Maison à Paris* (25, rue Franklin, par MM. Auguste et Gustave Perret). Le bâti de la maison est de ciment armé, revêtu de grès flammé. L'emploi du ciment armé a permis de gagner de l'espace dans tous les sens : l'épaisseur du mur de façade et celle des planchers ne dépassent pas l'une 20, l'autre 15 *centimètres*; (une bourre d'amiante amortit la sonorité des planchers). La maison, étroite et étranglée, est à retenir par le détail ingénieux de la façade : deux bow-windows, reliés à la partie centrale, en retrait, par des pans coupés, de telle sorte qu'avec un front de 13 mètres, on a, à l'étage, cinq fenêtres prenant jour sur la rue. Le toit est aménagé en terrasse, à la mode de ces *roof-gardens* que l'on trouve aux États-Unis, dans de grandes villes trop resserrées, comme New-York. Il serait naturel que, dans nos grandes villes aussi, on multipliât ces jardins suspendus dont on commence à peine, en Europe, à tirer parti.

Septembre.

Camille Mauclair : *Notes sur James Whistler.*

M. Léon Riotor décrit la maison que le peintre et architecte norvégien *Diriks* a aménagée, décorée et même construite de ses mains, près de Christiania.

M. Edmond Uhry commente la *maison de rapport* nouvellement construite avenue Henri-Martin, 74, par MM. Barbaud et Bauhain, les auteurs de l'hôtel du Syndicat de l'épicerie, rue du Renard. La maison est intéressante par le plan de la façade et par le détail de sa décoration florale, très sobre mais très soignée, bien distribuée et bien adaptée aux formes de la construction.

M. Gustave Soulier étudie l'œuvre du sculpteur italien *Trentacoste*, en montrant comment il se rattache naturellement aux maîtres florentins de la Renaissance. (Une dizaine de plaquettes et de médailles fondues de Trentacoste, récemment acquises par le Musée du Luxembourg, sont exposées, dans une des vitrines de la salle de peinture étrangère.)

L'*Art décoratif* ajoute à sa livraison de septembre un supplément tiré à part, sur l'*Exposition de l'habitation* en 1903.

Octobre.

Henri Frantz : *Santiago Rusinol, le peintre des jardins d'Espagne.*

Tristan Leclère : *Les figures sculptées de Léon Delagrange.*

Robert de Souza : *Œuvres diverses d'Edgard Brandt* (ferronnerie, montures de vases, lampes, bijoux forgés, meubles).

Yvanhoë Rambosson : *La fabrication nouvelle des services de table;* Porcelaine de Limoges. — Manufacture royale de Saxe. — Porcelaines de Bing et Grœndahl — Porcelaines de Maurice Dufrêne, de Richard Ginovi (Turin).

Pierre Roche : *L'Art rustique* (à propos de l'exposition de janvier-février dernier, au Petit Palais).

Edmond Uhry : *Maisons hygiéniques à bon marché et maisons de rapport.* — Description d'une maison à bon marché construite 7, rue Trétaigne, à Montmartre, par MM. Sauvage et Sarazin. Le détail de la décoration intérieure, cuivres, rampes, cheminées, frises, empêche cette maison de ressembler à un sanatorium ou à un hôpital malgré les gorges de raccord sans moulures, les parquets de porphyrolithe, et les parois au Ripolin, qui permettent de la tenir en parfait état de propreté. Le jardin suspendu du toit et l'aménagement du rez-de-chaussée qui comprend bibliothèque, salle de conférence ou de théâtre, restaurant coopératif, bains-douches, font de cet immeuble un ensemble complet et un modèle de maison populaire.

THE STUDIO
Octobre

Articles : de Percy Bate, sur feu *Frederick Sandys*, peintre et dessinateur, ami de Rossetti, et qui, par son style et par ses sujets, fut assez voisin des préraphaélites; — d'Alfredo Melani, sur le peintre milanais *Tranquillo Cremona* (1836-1898) — de Maud I. G. Oliver sur la belle exposition des peintres, surtout des paysagistes suédois, à Saint-Louis; — de R. Mobbs sur *l'architecture de chalets en Suisse* et sur l'œuvre d'Edmond Fatio.

Compte rendu du concours 42ᵉ série A. *Un groupe de trois maisons de paysans.*

REVUE UNIVERSELLE
15 Septembre

J. Plantadis : *L'art de la Dentelle en France* (31 illustrations).

On s'occupe depuis quelques temps à Venise, à Vienne, et maintenant en France de faire durer ou revivre l'art de la dentelle à la main. La tradition de la Valencienne, du Colbert et du Chantilly, de l'Argentan et de l'Alençon, des points de France, de Venise, d'Irlande (en Lorraine et dans la région de Luxeuil), celle des guipures de Craponne, d'Yssingeaux, du Puy, se sont conservées chez nous : on le voit à l'exposition des dentelles et guipures modernes que la Ville de Paris a organisée au Musée Galliera. Sur l'initiative de M. Fernand Engerand, député du Calvados, et de MM. Charles Dupuy et Vigouroux, l'un sénateur, l'autre député de la Haute-Loire, une loi était votée le 5 juillet 1903 afin de soutenir ou de restaurer en France, là où la production n'est pas éteinte, l'industrie domestique de la dentelle. La loi a été appliquée cette année par le décret du 3 mai 1904. Le ministère de l'Instruction publique, avec le concours des départements et des municipalités intéressées, institue un enseignement professionnel de la dentelle à la main dans vingt-neuf écoles primaires de filles des départements du Nord, du Calvados, de l'Orne, de la Corrèze, du Puy-de-Dôme et de la Haute-Saône. Les écoles normales de Caen, d'Alençon et du Puy prépareront des maîtresses dentellières.

KUNST UND DEKORATION
Septembre

Adolf Kohut. — Le sculpteur berlinois *Max Klein*.

M. Wilhem Michel rend compte de l'exposition des *Ateliers réunis* de Munich (mobilier et décoration), au *Kunstlerbund*, à Munich.

DIE KUNST FUR ALLE
Octobre

Article de M. Fr. von Ostini sur *August von Kaulbach*, de Munich, un des portraitistes les plus à la mode en Allemagne, même du vivant de Lenbach.

LES ARTS DE LA VIE
Août

J.-E. Blanche : *Lettre au directeur des Arts de la Vie.*

Péladan : *La Villa Borghèse et le Modernisme.*

Septembre

Marius Vachon : *Bilan de faillite.*

L'Union centrale des Arts Décoratifs réunissait il y a dix ans, en un Congrès, des délégués de chambres de commerce, de chambres syndicales, d'associations artistiques et industrielles, d'écoles d'art, de musées des départements. Elle leur proposait de constituer, « pour le salut de la fortune industrielle et artistique de la France », une Fédération dont elle eût été le trait d'union. M. Vachon montre, par l'histoire de l'Union Centrale depuis dix ans, comment, en changeant de caractère, elle a manqué aux engagements qu'elle prenait alors : « Elle n'a organisé ni le Salon périodique des Arts Décoratifs, ni le Musée ambulant qu'on lui avait demandé au Congrès; elle a successivement abandonné ses services publics d'enseignement populaire et de propagande parmi les industriels, les artistes, les ouvriers d'art, c'est-à-dire la mission pour laquelle elle avait été fondée.

Gabriel Mourey : *Réponse à M. J. Blanche.*

J. Prod'homme : *Le budget du théâtre et de la musique.*

Octobre.

Eugène Carrière : *L'École de Rome et l'éducation des artistes.*

Enquête sur la séparation des Beaux-Arts et de l'Etat. (Consultations, — Commentaire.) (Nous parlerons avec détail de cette enquête dans le prochain numéro d'*Art et Décoration*.)

EXPOSITIONS OUVERTES

FRANCE

PARIS. — Salon d'automne, au Grand Palais, jusqu'au 15 novembre.

PARIS. — Exposition de portraits de femmes et d'enfants, de l'école anglaise, gravés en noir et en couleurs. Galerie Henry Graves, 18, rue Caumartin. Jusqu'au 18 novembre.

BORDEAUX. — Salon d'automne de la Société des artistes girondins, en novembre et décembre.

LYON. — Exposition rétrospective des peintres et sculpteurs lyonnais, au Palais municipal, jusqu'au 30 novembre.

NANCY. — Exposition d'*Art décoratif lorrain* (salle Poirel), jusqu'au 30 novembre.

TOURS. — Exposition de Tours, Section des Beaux-Arts, novembre et décembre. (Secrétaire, M. Brunel, 10, place du Palais-de-Justice, Tours.)

ÉTRANGER

LONDRES. — Exposition des procédés mécaniques de gravure dérivés de la photographie — avec une section spéciale pour les épreuves typographiques en couleurs (limitées à 4 tirages). En novembre et décembre. (Adr. Exhibition of process engraving. Board of Education. — Victoria and Albert museum.)

SAINT-LOUIS. — Exposition universelle, jusqu'au 1ᵉʳ décembre.

EXPOSITIONS ANNONCÉES

FRANCE

PARIS. — *Exposition des Arts de la Mer*, organisée par la Ligue maritime française et la Société des Peintres de Marine, au printemps de 1905. (*Ligue maritime française*, 35, boulevard des Capucines).

ALBI. — Exposition de l'Union artistique tarnaise, du 6 novembre au 4 décembre.

TOULON. — 3e exposition de la Société des Amis des Arts, du 1er décembre 1904 au 15 janvier 1905. (Président : M. Boyer, 9, rue Dumont-d'Urville, Toulon. Dépôt avant le 20 novembre, chez M. Robinot, emballeur, 32, rue de Maubeuge, à Paris).

ÉTRANGER

ANVERS. — Exposition internationale d'affiches artistiques, au Palais des Fêtes du Jardin zoologique — du 8 décembre 1904 au 16 janvier 1905.

ANVERS. — Exposition des œuvres de Jordaëns, au Musée des Beaux-Arts, en juillet, août et septembre 1905.

BRUXELLES. — Exposition de la *Société des aquarellistes*, en décembre.

LIÈGE. — Exposition internationale en 1905.

Le Comité français des Expositions à l'étranger est chargé de recruter, d'admettre et d'installer, sous le contrôle du commissaire général, les exposants des groupes 3 à 15, 18 et 19 (Commerce et Industrie).

Le Comité a délégué ses pouvoirs à un comité spécial, le Comité d'organisation de la Section française à l'Exposition de Liège (à la Bourse de Commerce de Paris, rue du Louvre).

Les demandes d'admission sont soumises par classe, à l'examen des Comités d'admission nommés par le commissaire général sur la présentation du Comité d'organisation de la Section française.

La Décoration et le Mobilier des édifices publics et des habitations composent la classe 66 du groupe XII. Voici son programme :

1. Plans, dessins et modèles d'exécution de décoration fixe.

2. Charpenterie ; plans en relief de charpentes, charpentes apparentes des voûtes, pans de bois, etc.

Menuiserie décorée, portes, fenêtres, panneaux, parquets, buffets d'orgues, stalles d'église, etc.

3. Décorations fixes en marbre, pierre, plâtre, carton-pâte, carton-pierre, etc. — Sculpture ornementale.

4. Ferronnerie et serrurerie appliquées à la décoration fixe ; grilles, portes en fonte ou en fer forgé ; portes et balustrades en bronze. Décoration des toitures en plomb, cuivre, zinc : lucarnes, épis, poinçons, girouettes, crêtes, faîtages.

5. Peintures décoratives sur pierre, bois, métal, toile, enduits divers.

6. Mosaïque de pierre ou de marbre en revêtement du sol, mosaïques d'émail pour les murs et les voûtes.

Applications de la céramique à la décoration fixe des édifices publics et des habitations.

Président du Conseil d'admission : M. Louis Bonnier, 31, rue de Berlin, à Paris.

COLOGNE. — Exposition d'art rhénan, organisée par *l'Union des Amis des Arts de la région rhénane*, en juin 1905.

LONDRES. — Exposition de la *Société royale des aquarellistes*, en novembre.

LONDRES. — L'Exposition d'hiver de *Burlington house* comprendra une exposition spéciale de l'œuvre de Watts.

LONDRES. — Exposition de l'œuvre de Whistler, en février 1905.

MONTE-CARLO. — 13e exposition internationale des Beaux-Arts de janvier à avril 1905. Envois au Palais des Beaux-Arts à Monte-Carlo, et dépôt à Paris, chez Robinot, 32, rue de Maubeuge, du 20 octobre au 20 novembre. (Secrétaire général, M. Jacquier, 40, rue Pergolèse, Paris.)

SAINT-MORITZ (Suisse). — Exposition d'œuvres de Segantini.

SAINT-PÉTERSBOURG. — Exposition posthume des œuvres de Verestchaguine.

VENISE. — 6e exposition internationale des Beaux-Arts, du 22 avril au 31 octobre 1905. (Peinture, sculpture, gravures, dessins, objets d'art.) Pour les artistes invités, transport gratuit, pour les autres, réduction de 50 o/o sur le parcours italien. La commission sur les ventes sera de 10 o/o. *Les œuvres devront être annoncées avant le 1er janvier 1905, et arriver à Venise du 10 au 25 mars.* Il ne sera pas accordé de sursis. Secrétaire général : M. A. Fradeletto, Municipio di Venezia.

NOTRE CONCOURS DE FÉVRIER 1905

DÉCORATION DE JARDINIÈRES

La *Neo Keramos* (Céramique armée) a pour principal avantage de permettre la suppression de joints dans les plaques de grandes dimensions qui peuvent au besoin atteindre deux mètres sur trois de large.

Le carreau de 0m 20 sur 0m 20 formait jusqu'aujourd'hui l'élément de toute décoration céramique, et forçait le décorateur à broder sa composition sur un multiple de ces dimensions et à se servir de ce rythme élémentaire. Dans l'exécution, le réseau carré formé par les joints avait le double désavantage de nuire à la composition et de rendre l'application difficile.

Les nouveaux procédés de la *Neo-Keramos* libèrent le compositeur.

Dans notre concours de février 1905, on devra tenir uniquement compte des procédés de décoration basés sur l'emploi du pochoir pour les parties mates, du pinceau pour les sertis, et des émaux tubés pour les parties brillantes. On devra éviter la finesse excessive du decoupage et veiller à la solidité des patrons à employer. Les parties réservées de ces patrons et les tenons qui les retiennent seront solidement répartis ; les uns et les autres n'auront pas moins de 0,5 à 0,8 millimètres de largeur, suivant leur longueur, de façon que, à l'emploi, on puisse éviter tout flottement.

On sera sobre de rouges : c'est le ton dont la palette du céramiste est le moins riche. On pourra employer 6 tons *au plus*, sans compter le ton de fond, s'il y en a un.

Les dessins pour les parties pochées devront être faits au pochoir.

On fournira, au minimum, les dessins suivants :

Soit *Décoration de 2 jardinières.*

1° 2 panneaux de jardinière.

A) Face 1,25 de largeur, 0,25 de haut.

B) Côté 0,25 sur 0,25.

Soit 2° 2 panneaux de jardinière.

A) Face 2 mètres de largeur, 0,35 de haut.

B) Côté 0,35 de larg., 0,35 de haut.

Les dessins seront de grandeur naturelle.

Il sera décerné un premier prix 300 de francs, un deuxième de 100 francs, un troisième et un quatrième de 50 francs.

Les dessins primés seront la propriété exclusive de la Société *La Neo Keramos*, et elle se réserve, de plus, le droit d'acquérir les dessins non primés qui seraient à sa convenance.

CONCOURS INTERNATIONAL DE DENTELLE A LA MAIN

Ce Concours est organisé à l'occasion de l'Exposition de Liège. Sont admis à y participer : les fabricants de dentelles, et toute personne dessinant ou exécutant elle-même la dentelle à la main.

Les objets mis au Concours sont ; *Un col pour parure de dame ; un éventail.*

Toute latitude est laissée aux concurrents pour la forme, le dessin, les matières premières, les points à employer dans l'exécution de la dentelle. Il importe de

ne pas perdre de vue que le but du Concours, c'est *la création de dessins et de points nouveaux*. Le Jury spécial qui sera constitué aura à tenir compte de la qualité de la fabrication, mais il attribuera les récompenses surtout aux objets se distinguant par la nouveauté, l'originalité et la valeur artistique.

Les récompenses consisteront en diplômes et objets d'art.

Les dentelles du Concours qui seront jugées dignes d'une récompense seront exposées d'une manière spéciale.

Les objets à soumettre au Concours devront être prêts à être expédiés du 1er au 15 avril 1905, à l'adresse qui sera indiquée en temps opportun.

Secrétariat, 19, rue de la Loi, Bruxelles.

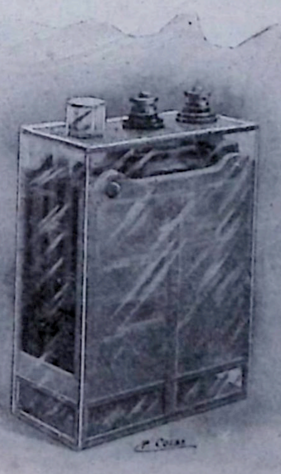
Artiste peintre décorateur

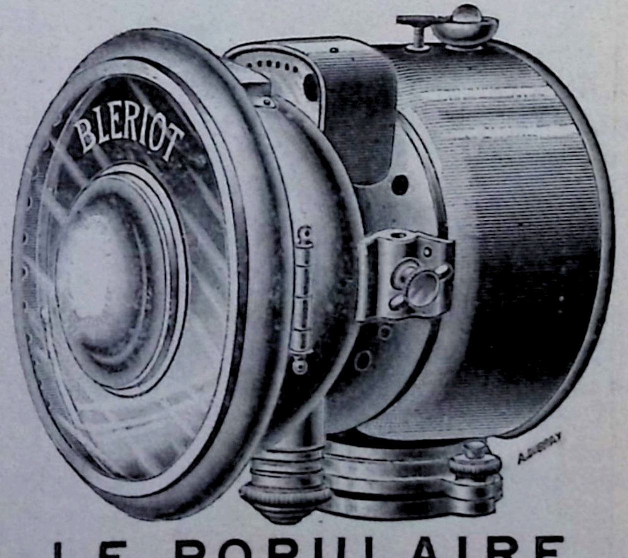
ayant acquis dans les ateliers de Paris une grande connaissance dans les styles et la décoration moderne, exécuterait chez lui ou prendrait place comme dessinateur chez industriel, Paris ou province.

Écrire au bureau de la Revue aux initiales L. F.

Jeune homme

sortant d'une école nationale des Beaux-Arts de province demande place chez un architecte de Paris ou de la banlieue afin de continuer ses études. Rémunération minime. — R. Coffre, Noyers/Serein (Yonne).





EMILE LEVY, Éditeur-gerant

3027. — G. de Malherbe, imprimeur, 12, passage des Favorites Paris (XVe). — Encre Gauger

DÉCEMBRE

SUPPLÉMENT

LE SALON D'AUTOMNE

Le deuxième Salon d'Automne a fait date dans l'histoire des Expositions. En voulant étouffer le succès de l'association nouveau-venue et vite grandie, la délégation de la Société Nationale des Beaux-Arts ne manquait pas seulement à l'esprit de liberté et de justice que les artistes se doivent : elle manquait d'à-propos. Le Salon d'Automne venait à son heure; il a réussi parce qu'il est utile. Les deux grandes réunions annuelles ne suffisent pas à représenter le mouvement si multiple, si changeant, de l'art contemporain; le Salon d'Automne les complète en rassemblant un grand nombre de chercheurs originaux dont la plupart n'apparaissaient jusqu'ici que confondus dans la foule mêlée du Salon des Indépendants, ou disséminés dans les petites expositions.

On a reproché au Salon d'Automne son décrochez-moi-ça d'atelier, son superflu d'ébauches, d'*intention*, de notes, de fragments dont beaucoup n'étaient rien moins que des documents nécessaires et précieux, son indulgence même pour des essais informes et prétentieux, répandus çà et là comme pour réchauffer l'ironie facile des visiteurs, et pour détourner de ce qui méritait d'être vu. Le public juge une exposition et un artiste sur tout ce qu'ils montrent, et volontiers sur le pire. Nouveau-venu, préoccupé d'être libéral et complet, ce Salon avait les défauts de ses qualités. Son originalité, ç'a été de se présenter dans l'ensemble comme une série d'expositions individuelles, comme une collection vivante, diverse, familière, d'études et de morceaux, collection inégale, sans doute, mais où, sur deux mille numéros, il n'y avait que peu de remplissage banal et indifférent.

M. Verneuil a justement loué ici l'effort des organisateurs, pour mettre dans l'aménagement de l'exposition, de la méthode et de l'agrément — les dessins et les gravures originales de l'artiste groupées avec ses peintures — la composition ordonnée des salles et des panneaux, et, avec le principe des expositions individuelles, dans la mesure du possible, l'espèce de classification naturelle des peintres par groupes et par familles, — d'autre part, par un procédé également avantageux aux exposants d'art décoratif, aux peintres et au public, des vitrines, des meubles, ou quelques morceaux de sculpture, une ou deux plantes vertes, placés çà et là pour rompre la monotonie du bariolage inévitable des galeries tapissées de toiles, et pour reposer l'attention par le changement, même enfin dans deux salles, salle jaune, salle violette, des essais de décoration plus complète, à commencer par le renouvellement et l'heureux choix des tentures.

Les expositions spéciales et séparées qui encadraient le Salon d'Automne lui faisaient une préface imprévue. Tant d'esprits différents du reste, mais pareils par l'amour de la liberté, semblaient se réclamer de traditions vivantes et désormais historiques : l'idéalisme classique de Puvis de Chavannes ; et l'impressionnisme, soit par Toulouse-Lautrec, à défaut de Degas, le réalisme aigu et le rendu du mouvement et du caractère dans la vie moderne, soit, par Renoir, les découvertes les plus ingénues, les plus poétiques et les plus brillantes, des peintres de la lumière diaprée et vibrante.

Puvis de Chavannes présidait en effigie, assis, en robe de travail et réfléchissant, dans le beau portrait de Desboutins qui marquait ce patronage posthume. Si les esquisses, les cartons, les tableaux, les fragments et les dessins réunis autour de lui n'apprenaient rien qu'on ne sût, c'étaient, au seuil de cette exposition pleine d'œuvres pressées, inquiètes ou éphémères, des conseils stables de beauté, d'harmonie, de recueillement, de patience et de raison — d'abord des documents sur les commencements si ingrats ou si indécis : les *Personnages romains* (1848), méchant coloriage dur et cru d'un écolier qui n'annonce rien; deux ans après seulement, la *Pieta* du bon élève de Couture et de Delacroix, avec son vert émeraude, ses violets, le bleu vermeil de son ciel ombré de gris — puis des académies aux deux crayons, d'un maître déjà par la vigueur sommaire du modelé et du trait des formes; puis, (au bout de quinze ans d'études, de voyages, d'incertitudes, de sourd travail intérieur, lorsque la vocation s'est découverte, et que, pour sa nouvelle peinture monumentale, il a trouvé, cette fois, des murs), l'esquisse des *Vendanges* de l'*Ave Picardia Nutrix*, peinte encore d'une riche et forte couleur nourrie de souvenirs vénitiens, et la *Fileuse*, dont la splendide nudité éclaire un bocage vert, belle comme les femmes de la *Paix*, et comme elle fille encore des déesses de Tintoret et de Véronèse, calmes, épanouies, et de tout leur corps naturellement décoratives. Enfin, plus tard, quand Puvis de Chavannes s'est fait une langue toute à lui, une gamme de tons à base douce et pâle, accommodée à la pierre, et qu'il a reconnu le maximum d'éloquence dans l'extrême simplicité, au milieu de

projets ou d'esquisses achevées des grands ouvrages, quelques-uns des rares tableaux de chevalet (*L'Enfant prodigue*, *La Toilette*), et de petits panneaux, des réductions (*La Poésie dramatique*, *Orphée*), des pastels surtout (*La Fileuse*, *Le Rêve du Poète*), où ce grand coloriste et paysagiste cherchait autour de la mate clarté des nus, de délicieux concerts de gris, de violets, de chamois pâle et de tendres bleus.

Les œuvres de Renoir, même les plus connues, restent neuves par leur perpétuelle jeunesse. Comme un adolescent merveilleux, il porte avec lui son printemps. Il a tout vu dans l'éblouissement d'un de ces matins humides et chauds qui mettent une flamme diaprée et palpitante au bord des contours; jusque dans l'ombre et dans le demi-tour, il n'aperçoit que les parcelles de la lumière colorée et mouvante. Peintre de la femme, il retrouve toujours en elle la beauté de la jeune fille et de l'enfant, la fraîcheur de la chair sanguine, le feu mouillé des yeux, la souplesse des formes et les mouvements ingénus. La *Loge*, qui figurait en 1900 à la Centennale, un tableau de la première manière de Renoir, où la couleur est encore écrasée avec le couteau à palette, où le fond de toile est encore à base sourde pourpre, rouge sombre et brun; la *Liseuse* en cachemire azur; des *Chrysanthèmes* roux et pourpres dans un pot céladon; les rosiers du *Jardin fleuriste*; les femmes assises au bord de l'eau (*Au Jardin*) et le *Déjeuner des Canotiers* où le soleil humide et miroitant enveloppe de reflets l'herbe, les verres, les robes, les bras nus; la *Baigneuse*, blonde, nue, épanouie, toute blanche dans la pleine lumière qui dessine seulement d'un peu d'ombre rosée les membres, les plis de la chair et l'unit doucement à la flamme pâle, bleue, verte et lilas de l'air; et ce portrait de *Samary*, cheveux clairs, yeux bleu-noirs, un feu vermillon aux lèvres et aux joues, en décolleté de soie azur verdi, sur fond rose vif — quelles ravissantes leçons pour des peintres! Et comme cette peinture mûrit bien, comme le temps la fleurit et l'émaille, comme elle tiendra sa place dans les musées! Le chef-d'œuvre de grâce et de fantaisie ingénues, de lumière rare à clairs reflets, c'était cette *Petite Fille* qu'on a souvent admirée chez MM. Durand-Ruel, debout, timide, un peu penchée, les yeux grands ouverts, le teint comme un pétale blanc poudré de rose, les mains sur sa ceinture verte, un ruban pâle au cou et dans les cheveux, et ses épaules menues prises dans la robe de linon où jouent les reflets du fond vert pâle. Renoir, dans ce portrait, a déjà le mystère des plus délicats lyriques de la peinture ancienne. On regardait au Salon d'Automne la *Petite Fille* comme on fera dans cent ans, et si elle n'est bien avant au Louvre, quels regrets pour l'avenir!

Le hasard réunissait dans la même salle ce poète qui n'a pris que la fleur des choses et l'âpre observateur du monde des bals publics, des *music halls* et des bouges. Feu Henri de Toulouse-Lautrec n'appartenait pas seulement à une génération encore pénétrée, en littérature et en art, de l'esprit des naturalistes, et de ce principe que, plus le sujet d'une œuvre est bas, plus elle a de réalité. L'accident qui avait logé sa nature d'artiste et ses robustes instincts physiques dans le corps d'un nain, envenimait d'un goût toute sa vie d'ironie cruelle et de mordante mélancolie. De là vient qu'il n'a pas noté seulement le pittoresque du monde nocturne où il se consumait avec une sorte d'acharnement, mais qu'il a si profondément gravé la morne tristesse et le comique cynique ou abject de ses sujets habituels. Tantôt ce sont de fortes et impitoyables études (la *Fille rouge* ou la mégère rousse, en caraco, qui mange du fromage avec son homme), tantôt l'imagination a aiguisé le caractère jusqu'à la caricature et au fantastique (les pierreuses, les chanteuses, et les profils des soireux et des filles autour des ébats de Valentin le désossé et de la Goulue). Ses grands panneaux prouvaient ici avec quelle sûreté et quelle rare fantaisie de coloriste ce puissant dessinateur maniait les tons purs, contrastés, souvent brutaux comme dans les feux d'une rampe, qui peignent et font créer le caractère de ses personnages et assaisonnent sa peinture d'une saveur d'affiche.

L'exposition Cézanne, prise entre Puvis de Chavannes, Renoir et Lautrec, était une erreur. Cézanne a sa couleur et son style à lui, un tempérament fruste et simplificateur. Et si on se trompe étrangement de le mettre au rang d'un Renoir et d'un Monet, il est vrai que, dans le nombre de ses natures mortes et de ses paysages, il se rencontre des morceaux d'une naïveté vigoureuse et d'une crudité piquante. Il fallait s'en tenir là et ne pas exhiber comme d'humiliants aveux d'impuissance des nudités informes et des portraits d'une sauvage rusticité. Mais peut-être a-t-on seulement voulu rafraîchir par une nouvelle publicité des soldes qui n'étaient plus de vente.

Une exposition de Monet ou de Sisley, comme celle qui avait lieu au même moment à la galerie Rosenberg, eût paru une introduction moins épisodique au Salon d'Automne : ses nombreux paysagistes se trouvaient, pour la plupart, groupés de manière qu'on mesurait d'ensemble l'influence des impressionnistes sur toute une génération qui les a suivis. Encore contemporain de Cézanne, Guillaumin, avec sa façon simpliste, vaut mieux dans des essais de rendu sommaire des valeurs grises et claires du ciel, et des eaux de la Hollande que dans des effets colorés et crus. Siffre, brutal et court, Detroy qui voit toujours en décorateur, lui ressemblent par leur peinture en manière de tapisserie. Moret dans ses études de la mer et du brouillard bleu des baies bretonnes, Loiseau dans ses falaises brumeuses et dans ses bois printaniers, Maufra qui s'essaye aujourd'hui à des paysages de montagne, ont trop oublié, on le savait déjà, qu'aucune méthode, aucune technique ne peut être littéralement imitée sans perdre de sa vertu. Les ressources de la technique que les impressionnistes s'étaient créées ont-elles été épuisées par leurs inventeurs qui ont poussé si vite et si loin la logiques de leurs recherches? En tout cas, chez les impressionnistes à la suite, qui ont adopté ce métier tout fait, chez qui il n'est pas une conquête de l'expérience, il sent le procédé. En entrant plus librement dans l'esprit des mêmes exemples, d'autres paysagistes montrent comment, de l'effort pour rendre toutes choses dans la lumière et dans la variété infinie des effets instantanés, il est résulté, pour la peinture, un enrichissement et un renouvellement durables.

Parmi ces observateurs plus indépendants, les uns raffinent sur la lumière délicate et pâle: Adolphe Albert,

Soull'ard, Alluaud quelquefois, René Juste, dont le *Soleil d'hiver à Moret* est si nuancé, si aérien, et si bien dans l'or, et surtout Lebail dans ses vues tendres et rafraîchissantes de la côte provençale au printemps entre les montagnes neigeuses et la mer. Au contraire, Viau, si près encore de Monet et de Pissarro, Marquet ou Cariot, avec des moyens différents, Dussouchet, du reste très inégal, Truchet, Braut, Coussedière avec un style plus simple et plus uni, sont tous des peintres de plein soleil sur les maisons et sur les places, sur les jardins en fleurs, sur les champs et sur les vergers printaniers; et le midi de Seyssaud qui reste un coloriste éclatant sous tous les climats, celui de Thomas dans ses jardins et ses rochers de la Corniche, celui de Camoin à Capri, c'est le midi des tons purs, violents, brûlants et éblouissants.

Des décorateurs et des fantaisistes comme d'Espagnat, comme Charles Guérin, sont parmi ces *luministes* de ceux qui continuent le plus directement la tradition de l'impressionnisme. Guérin voit toujours d'un œil ensoleillé et robuste ses réunions galantes promener des crinolines comme des bouquets blancs et rouges sur les terrasses et dans les parcs. D'Espagnat a aujourd'hui son style à lui, où se sont mêlés les souvenirs de Monet et de Renoir, le goût des peintres du xviiie siècle et la couleur du Midi. Avec son besoin de composer et de transposer en décorateur, il est moins heureux dans ses études que dans ses panneaux, et ce qui convient le mieux à sa charmante invention, ce sont les formes moelleuses et inachevées des enfants, leurs mouvements ingénus et la grâce riante de leurs jeux : la *Ronde*, la *Guirlande de fleurs*, le *Panier renversé*. Décorateur aussi, Peccatte met en panneaux les grêles bouleaux dorés dans un coup de soleil d'automne. Roussel est plus décidé dans ses curieux dessins de paysages aux trois crayons que dans les esquisses de ses jolies visions mythologiques. Dagnac, Rivière avec ses savoureuses esquisses à la Decamps, les deux Buffet, Vollet, Guillonnet, Dabat, représentaient seuls les orientalistes parmi les coloristes et les peintres de la lumière.

Francis Jourdain demeure à part par sa simplicité distinguée, par son sentiment de la poésie des gris et tristes paysages des villes, pour ainsi parler, des fumées des usines, des soirs sur les grandes rues de banlieue, des crépuscules doux et nacrés sur l'eau bordée de fabriques. Madeline, esprit mesuré, à qui suffisent les anciennes façons de peindre, est de ceux qui se plaisent à répéter finement et sûrement le même paysage et le même effet; on a vu souvent la lumière rose et les eaux froides de ses creuses vallées jaunies par l'automne.

Le goût des demi-teintes, des gris, et en général celui du métier traditionnel, plutôt mince, plutôt lisse, plutôt fondu, était ici le lien de quelques paysagistes les uns connus, les autres confondus dans le nombre, mais tous, avec la modestie et la grisaille de leur vêtement, je veux dire de leur style, plus facilement effacés par les peintres voyants de la lumière. Telles les vues de villes en hiver de Marcelle Fournier, de Toussaint, de Boutigny. Tels Sihon, Charmaison et leurs souvenirs anglais. Tels surtout les peintres de la fin du jour et du soir. Ullmann a déjà fait aimer, à la Société Nouvelle, ses crépuscules bruns et jaunis sur des rivières couleurs d'ardoise, froissées par les traînées de lune et piquetées par les feux des péniches, des remorqueurs, des estacades. Il est plus rare dans ses grèves cendrées et endormies où la mer déplie son ourlet muet. Callot, Auguste Matisse, Signoret, ont cherché de ces notes dans leurs menus essais. On préférait aussi aux sujets habituels de Chigot, retours ou départs de pêche, ses fines études, un coup de soleil avant un *gros temps*, un dernier rayon sur un vieux petit port normand, et il y avait un charme reposant dans de petits tableaux oubliés, la *Nuit d'août* d'Enders, les après-midi de Grosjean, surtout les crépuscules de Victor Bourgeois, étudiés avec un goût de la nature si soigneux, si poétique, et malgré la modestie des tableautins et l'indécision du talent, si près de faire penser à l'esprit de Corot et de Daubigny,

C'est chez les peintres de figures, d'intérieurs, de natures mortes, que le Salon d'Automne offrait le plus de recherches curieuses ou de morceaux imprévus, le plus de nouveauté et de variété et souvent aussi le plus de hâte et d'incertitude.

Rien n'est usé, rien n'est banal, toute la valeur pittoresque des choses est dans le peintre. Vuillard a découvert dans le plein jour plat d'une chambre l'occasion des variations de valeurs les plus neuves et les plus rares et le thème qui convenait à sa peinture délicatement savoureuse et fraîche, à base blanche. On ne verra pas plus finement que lui. Ici, le *Piano* et le *Salon blanc* restaient encore des études par la négligence de la mise en toile; mais le bouquet de fleurs blanches contre une soie violette était un morceau sans prix. Vuillard a fait école parmi les peintres qui aiment l'air clair et gris des intérieurs. Vallotton lui ressemble par la fraîcheur et la simplicité de son jour dans la jolie chambre en blanc, lilas, azur et bleu, et dans le salon en gris et gris vert où il a renoncé à la sécheresse de son système d'ombres et de clartés cloisonnées sans perdre sa netteté. Mais pourquoi donnent-ils tous deux l'exemple de mépriser les plus simples nécessités du dessin? Pourquoi leurs cheminées et leurs baies portent-elles de guingois comme dans un tremblement de terre qui commence? « Installez, installez ferme votre théâtre, votre scène, disait Puvis de Chavannes à un élève. Que ça ne danse pas, voilà pour la première exigence des yeux, après on brode. »

La netteté, un peu plus de tenue dans le métier, de choix dans les sujets, un peu moins de mollesse confuse dans le dessin, voilà ce qui manque à la plupart des peintres groupés près de Vuillard et de Vallotton : Matisse, Laprade, plus savoureux dans quelques natures mortes que dans leurs nombreuses figures, et chez qui la main sert mal les fines impressions de l'œil, Hermann-Paul, André, dont la peinture laineuse mêle des souvenirs de d'Espagnat et de Valloton, Manguin encore obscur et incertain, Bonnard beaucoup moins agréable dans ses études que dans les amusantes et légères lithographies de ses *Croquis parisiens*.

Les élèves de Gustave Moreau ont souvent hérité de lui un principe secret d'inquiétude et un tourment d'imagination maladif. Desvallières laissait voir qu'il n'y a point échappé, dans deux petits morceaux rares et recherchés

(un *Intérieur*, des œillets dans un vase) et dans des notes de Londres, menus documents d'atelier qui ne suffisaient pas à le représenter. Rouault se perd dans la nuit où émergent ses caricatures pareilles aux monstrueux et ridicules cauchemars des jeunes enfants. Piot épuise péniblement dans l'extravagance et dans la hideur, les dons d'un coloriste né pour ne point quitter la nature, pour peindre fortement la beauté charnelle des fleurs et des fruits, et capable dans un substantiel morceau de métier comme ses brugnons et ses raisins noirs sur une coupe de porcelaine, de faire penser à Chardin. Redon est un isolé et un ancien ; mais s'il ne se rattache point à un maître, il a le même mouvement d'imagination symbolique et vague, les mêmes visions inconsistantes et des recherches brillantes, dont les meilleures et les plus simples étaient ici ses bouquets de fleurs au pastel éclatant sur le papier gris.

Un petit nombre d'esprits isolés, libres, divers, se tenaient ensemble par leur goût délié et élégant. Belleroche, avec sa façon transparente, moelleuse et vive, en manière d'aquarelle, Guirand de Scavola, qui s'inspire de Carrière pour peindre avec un sentiment de fixe volupté la beauté jeune, Synave, le plus vrai et le plus ingénu des portraitistes d'enfant, Dusouchet, Durenne, Legrand et Maurice Denis.

La nature morte de Durenne, un bouquet d'œillets et de roses, des porcelaines de Chine entre un tapis pâle et un panneau faiblement azuré et rosé, dans les plus tendres et les plus délicieuses valeurs, était une des merveilles du Salon d'Automne. Les lithographies de Maurice Denis, ses petites ingénues devinant l'*Amour*, rappelaient ici sa précieuse naïveté et ses délicates recherches de décorateur. Le procédé de Legrand est invariable : il traite tout en dessinatenr qui recherche le trait ferme et subtil et la plénitude ronde des formes avec une pointe de sensualité à la Rops : le pastel rehausse ensuite et pose un duvet vivant sur la patine estompée de la chair.

(A suivre) François Monod.

NOUVELLES DIVERSES

LE SALON DE LA GRAVURE ORIGINALE EN COULEUR

On sait comment les procédés de la gravure en couleurs, presque oubliés depuis Debucourt, furent repris, chez nous, dans les essais de Bracquemond, de Guérard, puis de Miss Cassatt, de Gaujan et de Raffaëlli. C'est depuis une dizaine d'années qu'ils sont redevenus populaires parmi les peintres et les graveurs. Le *Salon de la Gravure originale en couleurs*, qui a eu lieu à la galerie Georges Petit pendant le mois de novembre dernier, résumait ce que ce mouvement de renaissance a déjà donné. Ç'a été une des expositions les plus intéressantes de l'année. Elle ne comprenait pas moins de quarante exposants. La *Société de la Gravure originale en couleur* a pour président M. Raffaëlli, et ses sociétaires sont ; MM. Béjot, Bellanger-Adhémar, Albert Besnard, Borrel, Bracquemond, Delâtre, Delcourt, Detouche, Alfred East, Godin, Houdard, Huard, Jeanniot, Jourdain, La Touche, Legrand, Lhermitte, Mac Laughlan, Muller, Piet, Pinet, Prouvé, Rivière, Robbe, Thaulow, et M[lle] Gauthier. La plupart des Sociétaires avaient exposé, et en outre : MM. Balestrieri, Robert Besnard, Boutet de Monvel, Chabanian, Charpentier, Darbour, Delpy, feu Ey'chenne, Frantz-Charlet, Laffitte, Lorrain, Luigini, Louis Morin, Osterlind, Pinchon, Roussel, Simonet, Taquoy, Villon.

L'Etat a acquis des gravures de MM. Balestrieri, Béjot, Bellanger-Adhémar, Boutet de Monvel, Chabanian, Delâtre, Jeanniot, Latouche, Legrand, Luigini, Morin, Muller, Raffaëlli, Thaulow, Villon.

RÉOUVERTURE DE LA BIBLIOTHÈQUE DE L'UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS

L'importante bibliothèque qui vivait et s'enrichissait sans bruit dans une maison trop peu connue de la place des Vosges, et qui a toujours été l'un des services les plus recommandables de l'Union centrale, vient d'être transférée dans les dépendances du pavillon de Marsan. Elle est ouverte depuis le 3 novembre, gratuitement et à tout venant, tous les jours ouvrables, de dix heures du matin à cinq heures et demie de l'après-midi, et le soir de sept heures et demie à dix.

Il n'existe pas de bibliothèque plus pratique dans son genre que celle du musée des Arts décoratifs. Elle compte déjà plus de 20.000 volumes, traitant de l'histoire et de la pédagogie de l'art pur ou appliqué. Deux mille grands in-folios renferment, classées par espèces, environ huit cent mille gravures qui permettent d'étudier des modèles de toutes choses à travers l'histoire. Signalons en outre huit cents volumes de dessins et d'échantillons d'étoffes décorées, une quantité considérable de spécimens de papiers peints et une abondante collection d'affiches en couleur.

La Société du *Salon annuel de la Mode et de la Parure* a choisi pour secrétaire général M. Livet, 29, rue Bergère, à Paris.

L'*Art Décoratif* ouvre, 24, rue Saint-Augustin, au bureau de la revue, des Salles d'Exposition permanente. Ces expositions, qui se renouvelleront, ont pour objet de présenter des œuvres d'art « comme elles le sont dans la vie réelle » et d'instruire le visiteur en lui montrant *des ensembles* « des intérieurs de bon goût, garnis de belles choses sans encombrement, et où l'on comprendra l'intérêt de tel ou tel élément du mobilier et du décor à la place précise où on le verra. »

On a inauguré le 30 novembre, au Palais des Beaux-Arts de la Ville de Paris, la nouvelle *salle Carriès* qui contient les 250 œuvres de sculpture et de céramique données par M. Georges Hœntschel.

Depuis dix ou quinze ans, l'aménagement des maisons de rapport est devenu plus commode et plus confortable.

Mais a-t-on cessé, dans le dessin et la décoration des façades, de se contenter le plus souvent d'une banalité incohérente? Toute occasion est bonne de demander aux architectes plus de logique et plus de goût. Le conseil municipal a institué un concours entre les divers propriétaires et architectes des maisons en bordure de la rue Réaumur prolongée. Les propriétaires des quatre maisons primées seront exonérés de la moitié des droits de voirie afférents à leurs maisons. Les architectes recevront une médaille d'or, et leurs entrepreneurs une médaille de bronze. Le Concours est clos; le jury se compose de conseillers municipaux, du directeur des services d'architecture et des promenades, de l'architecte voyer en chef de la ville et d'architectes choisis par les concurrents.

COURS D'ART DÉCORATIF

COURS E. GRASSET

Nous sommes heureux d'informer nos lecteurs que M. E. Grasset a repris son *Cours raisonné d'Art décoratif, 14, rue de la Grande-Chaumière, Paris, VI*[e] (près du boulevard Montparnasse).

Ce cours est divisé en trois classes :

1[re] année : Théorie élémentaire. *Lundis à 1 h. 30.*

2[e] année : Végétaux. *Lundis à 3 heures.*

3[e] année : Animaux et paysages. *Mardis à 1 h. 30.*

Le prix de chaque cours est de 25 francs par mois.

ACADÉMIE DES ARTS DE LA FLEUR ET DE LA PLANTE

Etudes libres dans les serres et les ateliers tous les jours de 8 heures du matin à 6 heures du soir, sauf les jours fériés. — *Cours professés* (dessin, peinture, modelage), les après-midi de 1 à 5 heures. Professeurs :

Peinture. — MM. A. Cesbron, Rivoire, Jeannin, Bourgogne, Quost.

Modelage. — MM. Pierre Roche et A. Lenoir.

Décoration — MM. A. Dervaux et F. Aubert.

Broderie. — M. F. Aubert, M. et M[me] P. Mezzara.

Dessin élémentaire de fleurs. — MM. Henri Barberis et Charles Cesbron.

Inscriptions chez M. A. Cesbron, 13, rue Jacquemont.

COURS PUBLICS D'HISTOIRE DE L'ART

A L'ÉCOLE DU LOUVRE, 1904-1905

Céramique antique. — M. E. Pottier étudiera les premières périodes de la céramique antique, d'après les récentes découvertes. — Vendredi, 10 h. 1/2 du matin, à partir du 9 décembre.

Histoire des arts appliqués. — M. Gaston Migeon étudiera l'histoire des arts décoratifs et industriels des peuples musulmans. — Vendredis, à 2 h. 1/2, à partir du 9 décembre.

Histoire de la sculpture du Moyen Age et de la Renaissance. — M. André Michel traitera de la sculpture, principalement en Italie, à la fin du XIV[e] siècle et dans la première moitié du XV[e] siècle. — Mercredis, à 10 h. 1/2 du matin, à partir du 7 décembre.

Histoire de la peinture. — M. H. de Chennevières étudiera la peinture française au XVIII[e] siècle. — Samedis, à 4 heures, à partir du 10 décembre.

Ces cours sont gratuits. S'adresser au Secrétariat des Musées Nationaux, au Louvre.

AU MUSÉE DU TROCADÉRO

Cours d'*architecture française du Moyen Age et de la Renaissance.* — Professeur : M. de Baudot. — Le second et le dernier *jeudi* du mois, cours public, à 2 h. 1/2. — Les premier et troisième *jeudis* du mois, à la même heure, conférences techniques pour les architectes et les élèves inscrits. — A partir de décembre.

A LA FACULTÉ DES LETTRES (SORBONNE)

Art moderne. — M. H. Lemonnier résumera l'état de la science sur les grandes questions d'histoire de l'art français, depuis les origines. — Jeudis, à 3 h., à partir du 1[er] décembre.

Art ancien. — M. Collignon étudiera l'Acropole d'Athènes au V[e] siècle. — Samedis, à 3 h., à partir du 3 décembre.

L'ÉCOLE DES HAUTES ÉTUDES SOCIALES

16, rue de la Sorbonne, a de nouveau organisé pour l'hiver 1904-1905 une série de conférences sur l'histoire de l'art antique et de l'art moderne.

M. Pottier, conservateur au Musée du Louvre, un des maîtres qui savent, dans ces entretiens simples, précis et vivants, faire profiter de leur science un public d'artistes et de gens du monde, a commencé par *La peinture grecque d'après les vases.* Viennent ensuite :

M. Émile Male : *Le pathétique dans l'art du moyen âge.* Samedi 10 décembre. — M. Charles Diehl : *La Renaissance italienne et les influences orientales.* Samedis 17 et 24 décembre. — M. Henri Bouchot: *La condition sociale des artistes français du XIV[e] au XVI[e] siècle.* Samedi 7 janvier 1905. — M. Pierre Marcel : *Les grands amateurs en France à la fin du XVII[e] siècle.* Samedi 14 janvier. — M. André Michel : *L'évolution de la peinture française au XIX[e] siècle.* Samedi 21 janvier. — M. Thiébault-Sisson : *L'école impressionniste.* Samedis 28 janvier et 4 février.

Ces conférences ont lieu à 5 heures et demie très précises.

Admission : Secrétariat de l'École, de 2 à 7 heures.

EXPOSITIONS OUVERTES

FRANCE

PARIS. — 2e Exposition de l'Association artistique et littéraire des agents de chemins de fer français. Galerie Barbazanges, 48, Boulevard Haussmann, jusqu'au 14 décembre.

PARIS. — Exposition des concours annuels de la Réunion des fabricants de bronze. — Pavillon de Marsan jusqu'au 11 décembre.

PARIS. — Exposition de céramiques de Lachenal. — Galerie Majorelles, 22, rue de Provence, jusqu'au 15 décembre.

PARIS. — 22e Exposition de la Société Internationale de peinture et de sculpture. — Galerie Georges Petit, 8, rue de Sèze, du 6 au 31 décembre.

PARIS. — Exposition de M. Marcel Cogniet (Impressions de Venise). — Galerie Georges Petit, du 7 décembre 1904 au 2 janvier 1905.

BORDEAUX. — Salon d'automne de la Société des Artistes girondins. En décembre.

NEVERS. — 9e Exposition de la Société artistique de la Nièvre, du 1er décembre 1904 au 15 janvier 1905.

TOULON. — 3e Exposition de la Société des Amis des Arts, du 1er décembre 1904 au 15 janvier 1905.

TOURS. — Exposition de Tours, Section des Beaux-Arts. Décembre.

ÉTRANGER

ANVERS. — Exposition internationale d'affiches artistiques au Palais des fêtes du Jardin Zoologique, du 8 décembre 1904 au 16 janvier 1905.

BRUXELLES. — Exposition de la Société des aquarellistes. Décembre.

BERLIN. — Exposition de décoration théâtrale, par M. Edward Gordon Craig. Galeries Friedmann et Weber. Koeniggraetzerstrasse 9. — En décembre.

LONDRES. — Exposition des procédés mécaniques de gravure dérivés de la photographie, avec section spéciale pour les épreuves typographiques en couleur (limitées à 4 tirages). Décembre.

La Sécession à Vienne organise pour les mois de janvier-février 1905 une grande Exposition internationale de sculpture. Les envois doivent être à Vienne fin décembre au plus tard; le jury se réunira le 2 janvier. Pour renseignements, s'adresser au secrétariat.

EXPOSITIONS ANNONCÉES

FRANCE

PARIS. — Exposition de lithographies de Toulouse-Lautrec, au Musée du Luxembourg, en décembre 1904 et janvier 1905.

PARIS. — Exposition des Arts de la Mer, organisée par la Ligue maritime française et la Société des Peintres de Marine, au printemps de 1905 (35, boulevard des Capucines).

ANGERS — Exposition de la Société des Amis des Arts, dans le courant de janvier.

NANTES. — 14e Exposition de la Société des Amis des Arts, du 27 janvier au 12 mars 1905. Dépôt du 22 décembre au 6 janvier, à Paris, chez Robinot, 32, rue de Maubeuge).

PAU. — 41e Exposition des Amis des Arts, du 15 janvier au 15 mars 1905.

ÉTRANGER

ANVERS. — Exposition des œuvres de Joardaëns, au Musée des Beaux-Arts, en juillet, août et septembre 1905.

LIÈGE. — Exposition internationale en 1905 (Pour le programme des exposants de la classe 66 du groupe XII, voyez le numéro de novembre de *Art et Décoration*. Président du Conseil d'admission pour cette classe, M. Louis Bonnier, 21, rue de Berlin, Paris.

COLOGNE. — Exposition d'art rhénan, organisée par l'Union des Amis des Arts de la région rhénane, en juin 1905.

LONDRES. — L'Exposition d'hiver de *Burlington house* comprendra une exposition spéciale de l'œuvre de Watts.

LONDRES. — Exposition de l'œuvre de Whistler, en février 1905.

MONTE-CARLO. — 13e Exposition internationale des Beaux-Arts, de janvier à avril 1905.

Envois au Palais des Beaux-Arts, à Monte-Carlo. Secrétaire, M. Jacquier, 40, rue Pergolèse, Paris.

SAINT-MORITZ (Suisse). — Exposition d'œuvres de Segantini.

ROME. — 75e Exposition internationale de la Société des Amateurs de beaux-arts, du 1er février au 31 mai 1905. Envois : Palais de l'Exposition, via Nazionale, à Rome, du 1 au 15 janvier.

VENISE. — 6e Exposition des Beaux-Arts, du 22 avril au 31 octobre 1905 (Peinture, sculpture, gravures, dessins, objets d'art). Pour les artistes invités,

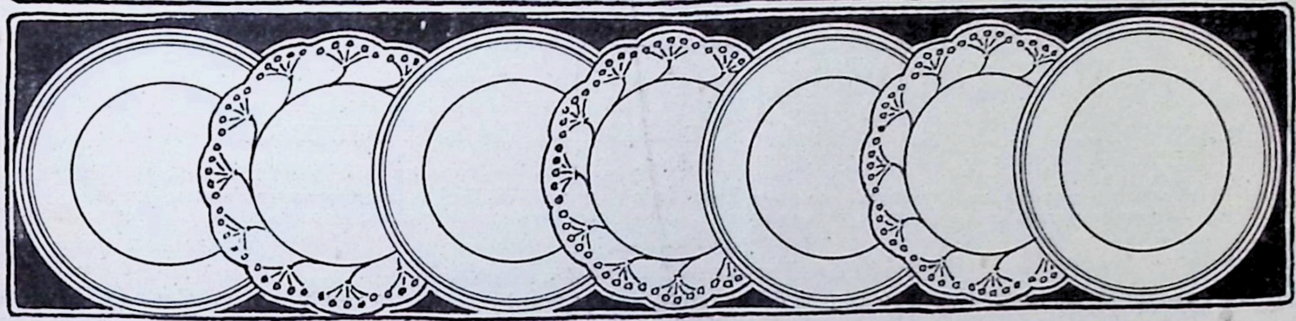
transport gratuit, pour les autres, réduction de 50 o/o sur le parcours italien. Commission de 10 o/o sur les ventes. *Les œuvres devront être annoncées avant le 1er janvier 1905, et arrivées à Venise du 10 au 25 mars.* Sans sursis. Secrétaire : M. A. Fradeletto, Municipio di Venezia.

ERRATUM.— La chaise publiée page 174 et attribuée par erreur à M. Plumet est de M. Raguel.









CHEMIN DE FER DU NORD

PARIS - NORD A LONDRES

VIA CALAIS OU BOULOGNE

Cinq services rapides quotidiens dans chaque sens

VOIE LA PLUS RAPIDE

Tous les trains comportent des deuxièmes classes

En outre, les trains de l'après-midi et de Malle de nuit partant de Paris-Nord pour Londres à 3 h. 25 soir et à 9 h. soir, et de Londres pour Paris-Nord à 2 h. 45 soir et à 9 h. soir, prennent les voyageurs munis de billets directs de 3e classe.

PARIS-NORD A LONDRES

	1re, 2e cl.	1re, 2e cl.	1re, 2e cl.	1re, 2e, 3e cl. (Du 1er Juin au 30 Sept. inclus)	1re, 2e, 3e cl.
	(*) (WR)	(*)	(*) (WR)		
PARIS-NORD . . . . dép.	9 35 m.	10 30 m.	11 20 m.	3 25 s.	9 » s.
	viâ Calais	viâ Boulogne	viâ Calais	viâ Boulogne	viâ Calais
LONDRES . . . . arr.	4 50 s.	5 50 s.	7 » s.	11 05 s.	5 30 m.

LONDRES A PARIS-NORD

	1re, 2e cl.	1re, 2e cl.	1re, 2e cl.	1re, 2e, 3e cl. (Du 1er Jui au 30 Sept. inclus)	1re, 2e, 3e cl.
	(*) (WR)	(*)	(*)	(WR)	
LONDRES . . . . dép.	9 » m.	10 » m.	11 » m.	2 45 s.	9 » s.
	viâ Calais	viâ Boulogne	viâ Calais	viâ Boulogne	viâ Calais
PARIS-NORD . . . . arr.	4 45 s.	5 50 s.	7 » s.	11 10 s.	5 50 m.

(*) Trains composés avec les nouvelles voitures à couloir sur bogies de la Compagnie du Nord, comportant water-closet et lavabo.
(W. R) Wagon-Restaurant. Les voyageurs de 1re classe y ont seuls accès, les voyageurs de 2e classe n'y sont admis qu'en payant le supplément de 2e en 1re classe.

Services Officiels de la Poste (*Viâ Calais*)

La gare de Paris-Nord, située au centre des affaires, est le point de départ de tous les Grands Express Européens pour l'Angleterre, l'Allemagne, la Russie, la Belgique, la Hollande, l'Italie, la Côte-d'Azur, les Indes, l'Egypte, etc., etc.

CHEMIN DE FER D'ORLÉANS

Billets d'Aller et Retour de Famille

POUR LES

Stations Thermales et Hivernales

des Pyrénées et du Golfe de Gascogne

Arcachon, Biarritz, Dax, Pau, Salies-de-Béarn, etc.

TARIF SPÉCIAL *G. V. no 106* (ORLÉANS)

Des billets d'aller et retour de famille, de 1re, de 2e et de 3e classe, sont délivrés, toute l'année, à toutes les stations du réseau d'Orléans, pour :

Agde (Le Grau), *Alet*, *Amélie-les-Bains*, *Arcachon*, *Argelès-Gazost*, *Argelès-sur-Mer*, *Arles-sur-Tech* (La Preste), *Arreau-Cadéac* (Vielle-Aure), *Ax-les-Thermes*, *Bagnères-de-Bigorre*, *Bagnères-de-Luchon*, *Balaruc-les-Bains*, *Banyuls-sur-Mer*, *Barbotan*, *Biarritz*, *Boulou-Perthus* (Le), *Cambo-les-Bains*, *Capvern*, *Cauterets*, *Collioure*, *Couiza-Montazels* (Rennes-les-Bains), *Dax*, *Espéraza* (Campagne-les-Bains), *Gamarde*, *Grenade-sur-l'Adour* (Eugénie-les-Bains), *Guéthary* (halte), *Gujan-Mestras*, *Hendaye*, *Labenne* (Capbreton), *Labouheyre* (Mimizan), *Laluque* (Préchacq-les-Bains), *Lamalou-les-Bains*, *Laruns-Eaux-Bonnes* (Eaux-Chaudes), *Leucate* (La Franqui), *Lourdes*, *Loures-Barbazan*, *Luz-Saint-Sauveur* (Barèges, Saint-Sauveur), *Marignac-Saint-Béat* (Lez, Val-d'Aran), *Nouvelle* (La), *Oloron-Sainte-Marie* (Saint-Christau), *Pau*, *Pierrefitte-Nestalas*, *Port-Vendres*, *Prades* (Molitg), *Quillan* (Ginoles, Carcanières, Escouloubre, Usson-les-Bains), *Saint-Flour* (Chaudesaigues), *Saint-Gaudens* (Encausse, Ganties), *Saint-Girons* (Audinac, Aulus), *Saint-Jean-de-Luz*, *Saléchan* (Sainte-Marie, Siradan), *Salies-de-Béarn*, *Salies-du-Salat*, *Ussat-les-Bains* et *Villefranche-de-Conflent* (le Vernet, Thuès, Les Escaldas Graüs-de-Canaveilles).

Avec les réductions suivantes, calculées sur les prix du tarif général d'après la distance parcourue, sous réserve que cette distance, aller et retour compris, sera d'au moins 300 kilomètres.

Pour une famille de 2 personnes		20 %
—	3 —	25 %
—	4 —	30 %
—	5 —	35 %
—	6 — ou plus	40 %

Durée de validité : 33 jours, non compris les jours de départ et d'arrivée.

CHEMINS DE FER DE PARIS-LYON-MÉDITERRANÉE

Fêtes de Noël et du Jour de l'An

Tir aux pigeons de Monaco

Billets d'aller et retour de 1re et de 2e classes à prix réduits

de Paris pour Cannes, Nice et Menton

délivrés du 19 au 31 décembre 1904

Les billets sont valables 20 jours et la validité peut être prolongée une ou deux fois de 10 jours moyennant 10 o/o du prix du billet.

Ils donnent droit à deux arrêts en cours de route, tant à l'aller qu'au retour.

DE PARIS A NICE

1re classe : 182 fr. 60
2e classe : 131 fr. 50

EMILE LEVY, Éditeur-gérant

3121 — G. de Malherbe, imprimeur 12, passage des Favorites Paris (XVe). — Encre Gauger

LIBRAIRIE CENTRALE DES BEAUX-ARTS
ÉMILE LÉVY, ÉDITEUR
PARIS — 13, rue Lafayette, 13 — PARIS

ENCYCLOPÉDIE
ARTISTIQUE ET DOCUMENTAIRE
DE
LA PLANTE

Ce qu'il faut à l'artiste ou à l'artisan qui désire interpréter une plante qu'il n'a pas le loisir d'étudier lui-même, c'est une analyse absolument complète de cette plante.

Or ces renseignements, aucune publication française ou étrangère ne les fournit, et c'est cette lacune que nous voulons combler. Des *cent plantes les plus intéressantes pour le décorateur*, nous donnerons une *étude complète*, avec tous les détails que l'artiste peut utiliser.

Pour atteindre ce but, plusieurs planches sont consacrées à chaque plante :

1° UNE PHOTOGRAPHIE;
2° UN DESSIN DOCUMENTAIRE;
3° UN DESSIN PITTORESQUE;
4° UNE AQUARELLE;

Chacune de nos livraisons comprendra l'étude de deux plantes.

L'ouvrage complet formera quatre volumes petit in-folio.

Il contiendra environ 400 planches dont 100 seront en couleurs et paraîtra par Livraisons mensuelles de huit Planches.

Chaque planche mesure 0.30 × 0.38,05.

LA 1re LIVRAISON A PARU LE 15 AVRIL 1904

ON PEUT SOUSCRIRE A CET OUVRAGE ET LE RÉGLER PAR PAIEMENTS MENSUELS

PRIX DE L'OUVRAGE COMPLET . . . . . 300 fr.
Prix de chaque volume (96 planches) . . . . . . 100 fr.
Prix de chaque livraison (8 planches) . . . . 10 fr.

7121 — G. de Malherbe, imprimeur, 12, passage des Favorites (XVe). → Encres Gauger.
ÉMILE LÉVY, éditeur-gérant.